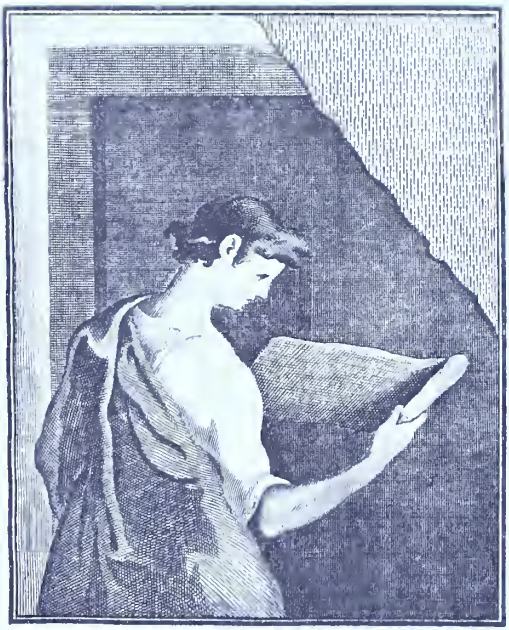
Karl Woermann
Geschichte der Kunst

Erster Band
Urzeit und Altertum



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

M. Valentin

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Band I

Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer

Band II

Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islam

Band III

Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters

Band IV

Die Kunst der Früh- und Hochrenaissance um 1400—1550

Band V

Die Kunst der Barockzeit um 1550—1700

Band VI

Die Kunst des Rokoko, des Klassizismus und der Neuzeit

Leipzig und Wien

Bibliographisches Institut

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Erster Band

Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer

---

Mit 548 Abbildungen im Text, 11 Tafeln in Farbendruck und 71 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt

---

Leipzig und Wien
Bibliographisches Institut
1915

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1915 by Bibliographisches Institut Meyer, Leipzig

Vorbemerkung. Satz und Korrektur dieses Bandes waren bereits vor dem Ausbruch des Krieges im August 1914 beendet. Wenn der Druck sich auch infolge Einberufung vieler Arbeitskräfte der Verlagsanstalt zum Heere etwas hinausgezogen hat, so haben Verfasser und Verlagsanstalt doch, selbst im Vorwort, auf jede Änderung mit Beziehung auf die großen weltgeschichtlichen Ereignisse, deren Zeugen wir sind, um so mehr verzichten zu müssen geglaubt, als hier nicht der Ort ist, unseren vaterländischen Empfindungen und Hoffnungen Ausdruck zu leihen.

Vorwort.

Die neue Auflage dieser „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" ist nach denselben Grundsätzen erweitert und umgestaltet worden, die mich bei der Ausarbeitung der ersten Auflage geleitet haben. Da sie sich bewährt haben, kann ich davon absehen, die Ziele und die Richtung meines Werkes im voraus zu kennzeichnen. Nur sei noch einmal betont, daß dieses Buch sich, selbst im bewußten Gegensatz zu hier und da laut gewordenen, aber unter sich verschiedenen Forderungen, nicht in den Dienst einer bestimmten schönwissenschaftlichen, philosophischen oder gar wirtschaftlichen Lehre begeben, sondern, wie es die Kunst als freie, die Menschheit beglückende und erhebende Geistesmacht betrachtet, so auch die Kunstgeschichte als selbständige geschichtliche Wissenschaft mit ihren eigenen, so weit wie möglich denen der Naturgeschichte angenäherten Methoden und Aufgaben behandeln möchte. Insoweit diese „Kunstgeschichte", dem auf alle Meere und Länder hinausgerichteten Fernblick unserer Zeit entsprechend, die Kunst der Ur- und Naturvölker sowie der entlegeneren Kulturvölker in größerem Umfange heranzieht als frühere ähnliche Werke, mag sie vielleicht noch allgemeiner ausgefallen sein als andere „allgemeine" Kunstgeschichten; insofern es ihr aber, um nicht weitschweifig zu werden, weniger darum zu tun gewesen, den Zusammenhang des gesamten Geisteslebens der Völker eingehend zu untersuchen, als die Entwickelung des künstlerischen Geistes und der künstlerischen Formensprache der Menschheit zu verfolgen, mag sie in manchen Beziehungen auch enger umgrenzt erscheinen.

Der neuerdings von einigen Seiten mit besonderem Nachdruck betonten Forderung, daß die Kunstforscher, anstatt die Kunst fremder Zeiten und Völker nur nach dem Geschmack ihrer eigenen Zeit und ihres eigenen Volkes zu beurteilen, das besondere Kunstwollen jedes Volkes und jeder Zeit erfassen und darstellen müßten, habe ich mich schon in der ersten Auflage dieses Buches nach Kräften nachzukommen bemüht. Den Standpunkt seiner Zeit und seines Volkes völlig zu verleugnen, wird freilich auch dem selbstlosesten Kunstforscher kaum gelingen; und vollends verwirrend muß es wirken, wenn Kenner der Kunst fremder Weltteile und ferner Zeiten sich neuerdings manchmal den Anschein geben, umgekehrt die europäische Kunst nach dem Geschmacke jener entlegenen Kunstwelten beurteilen zu wollen. Auch den neueren, hiermit teilweise zusammenhängenden Bestrebungen gegenüber, der Würdigung von Kunstwerken nicht die „Naturnähe", sondern die mathematische Formel zugrunde zu legen, werden wir an unserem alten, unserer Ansicht nach auch entwickelungsgeschichtlich begründeten Standpunkt festhalten, daß die Natur die Mutter der Kunst ist. Daß einfache Naturnachbildung schon Kunst im Sinne der Kunstgeschichte sei, haben auch wir niemals geglaubt; aber als echte Kunstwerke haben wir von jeher schon Darstellungen angesehen, die nur in wenigen Einzelzügen über die Natur hinausstreben, und als vollendete Kunstwerke auch noch Neuschöpfungen anerkannt, die in der „Abstraktion" von der Natur bis an die Grenze des Möglichen gehen. Bildet die „Naturnähe" demnach auch keinen Maßstab für die Bewertung der Kunstschöpfungen aller Zeiten und aller Völker, so bleibt sie doch ein Maßstab für die Erkenntnis und die Kennzeichnung der verschiedenartigsten künstlerischen Standpunkte; und die verschiedenartigsten künstlerischen Standpunkte vertragen sich in der Tat mit Dürers Ausspruch, an dem wir festhalten: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; der sie heraus kann reißen, der hat sie."

Angesichts des ungeheuren Zuwachses an künstlerischem und wissenschaftlichem Material, den die Kunstgeschichte durch die Ausgrabungen der Spatenforschung, durch die Vertiefung der literarischen Quellenforschung und durch die Entdeckung neuer Kunstwelten während des letzten halben Menschenalters erfahren hat, ist es nicht möglich gewesen, diesem Buche den knappen dreibändigen Rahmen seiner ersten Auflage zu erhalten. Gleich an die Stelle des ersten Bandes der ersten Auflage mußten zwei Bände treten, von denen dieser erste, außer der Kunst der Urzeit, nur die Kunst der alten Kulturvölker Westasiens, Nordafrikas und Südeuropas, also der „Alten Welt" im engeren Sinne, umfaßt, während der zweite Band, der rasch folgen soll, der Kunst aller übrigen außerchristlichen Völker, mit Einschluß der Naturvölker, gewidmet sein wird.

Soweit es mir möglich gewesen, habe ich durch erneute Reisen meine Anschauung der Kunstwerke neu zu beleben und zu erweitern versucht. Jedenfalls hoffe ich, auch diese neue Auflage meines Werkes werde beweisen, daß mir eigene Anschauung genug zur Verfügung stand, um mir die Ergebnisse der Forschungen anderer durch Nachprüfung zu eigen zu machen.

Meinen Dank für mannigfache Unterstützung und Förderung des Werkes habe ich außer der Verlagsanstalt, deren Redaktion sich der Drucklegung mit unermüdlicher Sorgfalt angenommen hat, nach wie vor zunächst an meine früheren Kollegen von den Dresdener Sammlungen, insbesondere an Georg Treu, Paul Herrmann und Max Kühnert vom Albertinum, an Arnold Jacobi und Oskar Anoffer vom Ethnographischen Museum, an Johannes Deichmüller von der Prähistorischen Sammlung zu richten. In besonderem Maße hat Paul Herrmann sich mir stets behilflich erwiesen.

In anderer Hinsicht bin ich aber auch Hermann Hieber, der mir durch das Entgegenkommen der Verlagsanstalt zur Mitarbeit beigegeben war, diese aber noch vor der Vollendung des Druckes dieses Bandes zugunsten eigener Arbeiten wieder aufgab, zu besonders herzlichem Danke verpflichtet. Hieber hat mir bei der Herbeischaffung und Bereitstellung des neuen literarischen Materials, bei der Anfertigung des Schriftennachweises und beim Lesen der Korrekturen wertvolle Dienste geleistet. Für die Auswahl und Bearbeitung des Stoffes aber trage ich nach wie vor in bezug auf Form und Inhalt allein die Verantwortung.

Wenn ich mich im Vorwort zur ersten Auflage gedrungen fühlte, für gütige briefliche Mitteilungen und persönliche Ratschläge den Herren Lionel Cust in London, Wilhelm Gurlitt (†) in Graz, Friedrich Hirth in München (jetzt in Newyork), Peter Jensen in Marburg, Felix von Luschan in Berlin, Oskar Montelius in Stockholm, Johannes Rüesch in Schaffhausen, Johannes Ranke in München, Salomon Reinach in Paris und J. F. Szombathy in Wien aufrichtigen Dank zu sagen, so habe ich für ähnliche Gefälligkeiten während meiner Arbeit an diesem ersten Bande der zweiten Auflage, außer den schon genannten, namentlich den Herren G. Karo in Athen, C. Schuchhardt und G. Rodenwaldt in Berlin, Paul Clemen in Bonn, Fr. Studniczka und G. Steindorff in Leipzig, Otto Hauser in Les Eyzies, E. Reeb in Mainz, M. Boule und M. Hubert in Paris, R. Delbrück und M. Meurer in Rom und A. Frickenhaus in Straßburg nicht minder herzlichen Dank auszusprechen.

In bezug auf die literarischen Quellenangaben bin ich bei der in der ersten Auflage befolgten Methode geblieben, die Schriftsteller, auf die ich mich gestützt, oder mit denen ich mich kurz auseinandergesetzt habe, schon im Texte zu nennen, um ihre Namen dann in alphabetischer Ordnung dem Bücher und Aufsätze sorgfältig verzeichnenden Schriftennachweis einzufügen, dem es übrigens schon aus begreiflichen Raumrücksichten fern liegen muß, Vollständigkeit zu erstreben. Nur von den wesentlichen Schriften durfte keine unerwähnt bleiben. Mir scheint, daß der Leser sich auf diese Weise am leichtesten mit den Namen jener Forscher bekanntmacht, denen der größte Dank für ihre wissenschaftlichen Leistungen gebührt.

Dresden, Juli 1914. **Karl Woermann.**

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erstes Buch.

Die Kunst der vorgeschichtlichen Urzeit.

I. Die Kunst der Mammut- und Renntierzeit (Paläolithische Epoche) . . 6
II. Die Kunst der jüngeren Steinzeit (Neolithische Epoche) 18
III. Die Kunst der ersten Metallzeit (Bronzezeitliche Epoche) 32

Zweites Buch.

Die alte Kunst des Morgenlandes.

I. Die ägyptische Kunst 49
1. Vorbemerkungen. — Die Hauptzüge der ägyptischen Kunst 49
2. Die Kunst der Vor- und Frühgeschichte Ägyptens (um 5000—2900 v. Chr.) . 62
3. Die Kunst des Alten Reiches, 3. bis 6. Dynastie (2980—2475 v. Chr.) . . . 66
4. Die Kunst des Mittleren Reiches, 11. bis 13. Dynastie (2100—1680 v. Chr.) . . 80
5. Die Kunst des Neuen Reiches, 17. bis 20. Dynastie (um 1580—1090 v. Chr.) 86
6. Die ägyptische Kunst der saïtischen und der späteren Zeit seit der 26. Dynastie (663 v. Chr. bis 640 n. Chr.) . . . 105
II. Die mesopotamische Kunst 110
1. Vorbemerkungen. — Die altbabylonische Kunst 110
2. Die assyrische Kunst 125
3. Die neubabylonische Kunst 147
III. Die vorhellenische Kunst Kleinasiens, Syriens u. des östlichen Mittelmeeres 153
1. Die vorhellenische Kunst Kleinasiens einschließl. der hettitischen Kunst Nordsyriens 153
2. Die vorhellenische Kunst Syriens (Phöniziens, Zyperns, Palästinas) . . . 166
3. Die persische Kunst 175
IV. Die ägäische Kunst 189
1. Die Frühzeit der ägäischen Kunst . . 191
2. Die mittelägäische Kunst 191
3. Die spätägäische Kunst 194
4. Die mykenische Kunst des Festlandes . 197

Drittes Buch.

Die griechische Kunst.

I. Die griechische Kunst bis zu den Perserkriegen 209
1. Einleitung. — Die frühgriechische Kunst (um 900—550 v. Chr.) 209
2. Die griechische Kunst von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis zu den Perserkriegen (um 550—475 v. Chr.) 244
II. Die griechische Kunst von den Perserkriegen bis zur Diadochenzeit (um 475—275 v. Chr.) 270
1. Die griechische Kunst des 5. Jahrhunderts (um 475—400 v. Chr.) . . . 270
2. Die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts (um 400—275 v. Chr.) . . . 337
III. Die hellenistische Kunst in den Diadochenstaaten und in Griechenland (um 275—27 v. Chr.) 380
1. Die hellenistische Kunst am Nil, Orontes und Tigris 380
2. Die hellenistische Kunst in Altgriechenland und dem griechischen Kleinasien . 393

Viertes Buch.

Die Kunst Altitaliens und des römischen Weltreichs.

I. Die Kunst Altitaliens und seiner Nachbargebiete bis zum Beginn der hellenistischen Zeit (um 1000 bis 275 v. Chr.) 418
1. Die italische Kunst der ersten Eisenzeit (um 1000—500 v. Chr.) 418
2. Die Kunst der mitteleuropäischen Hallstatt- und La Tène-Stufe (um 900 bis 100 v. Chr.) 423
3. Die vorhellenistische Kunst Etruriens und Mittelitaliens seit 500 v. Chr. . . . 431
II. Die hellenistische Kunst in Italien bis zum Ende der römischen Republik (um 275—25 v. Chr.) 443
1. Die hellenistische Baukunst in Italien . 443
2. Die hellenistische Malerei in Italien . 455
3. Die hellenistische Bildnerei in Italien . 466
III. Die Kunst der römischen Kaiserzeit 469
1. Einleitung. — Die römische Baukunst . 469
2. Die Malerei der römischen Kaiserzeit . 489
3. Die Bildhauerei der römischen Kaiserzeit 501
4. Die römische Klein- und Zierkunst . 515
Rückblick 519

Alphabetischer Schriftennachweis . . 521
Register 559

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Seite

1. Ritz- und Schnitzdarstellungen aus der älteren Steinzeit (Taf. 1) 10
2. Gestürzter Büffel. Wandgemälde in der Höhle von Altamira (Taf. 2) 16
3. Ti und seine Gemahlin. Grabgemälde der V. Dynastie in Memphis (Taf. 7) . . . 73
4. Ägyptische Deckenornamente des Neuen Reiches (Taf. 12) 98
5. Assyrische glasierte Ziegel mit farbigen Darstellungen (Taf. 17) 138
6. Neubabylonische glasierte Ziegelfriese (Taf. 18) 152
7. Der Fries der Bogenschützen zu Susa (Taf. 27) 187
8. Mykenische Wandmalerei: Fries mit Schildmuster aus dem alten Palast zu Tiryns (Taf. 30) 200
9. Altgriechische Vasengemälde des schwarzfigurigen Stils (Taf. 43) 254
10. Odysseus in der Unterwelt. Römisches Wandgemälde vom Esquilin (Taf. 73) . 460
11. Satyr und Bacchantin. Pompejanisches Wandgemälde (Taf. 80) 492

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

1. Neolithische Keramik I (Taf. 3) 28
2. Neolithische Keramik II (Taf. 4) 28
3. Altägyptische Ornamente (Taf. 5) . . . 54
4. Vorgeschichtliche Kunst Ägyptens (Taf. 6) 54
5. Dienerfiguren aus ägyptischen Gräbern (Taf. 8) 78
6. Der Säulensaal im Tempel zu Karnak (Taf. 9) 78
7. Ägyptische Baukunst I (Taf. 10) . . . 94
8. Ägyptische Baukunst II (Taf. 11) . . . 94
9. Die altbabylonische Naram-Sin-Stele des Louvre (Taf. 13) 121
10. Ziegelreliefs vom Ischtar-Tor zu Neubabylon (Taf. 14) 121
11. Altassyrische und neubabylonische Baukunst (Taf. 15) 134

Seite

12. Kupferblechreliefs von den Palasttüren zu Balawat (Taf. 16) 134
13. Reste hettitischer Baukunst und Bildnerei (Taf. 19) 156
14. Grundrisse hettitischer Bauten (Taf. 20) . 156
15. Monumentale Bildwerke vom Burgtor zu Sendschirli (Taf. 21) 158
16. Trümmer hettitischer Baukunst (Taf. 22) 158
17. Prähistorische elamitisch-persische Kunst (Taf. 23) 177
18. Achämenidisches Felsenrelief von Bisutun (Taf. 24) 177
19. Der Perserkönig mit seiner Leibwache. Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis (Taf. 25) 184
20. Der thronende Perserkönig. Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis (Taf. 26) 184
21. Kretische Gemälde (Taf. 28) 195
22. Mykenische Vasen (Taf. 29) 195
23. Werke mykenischer Steinschneide- und Goldschmiedekunst (Taf. 31) 204
24. Mykenische Gold- und Silberarbeiten (Taf. 32) 204
25. Die „Basilika“ und der „Poseidonstempel“ zu Pästum (Taf. 33) 217
26. Der alte Tempel von Korinth (Taf. 34) . 217
27. Altgriechische Tonmalerei (Taf. 35) . . 229
28. Altgriechische Malerei und Ornamentik auf Ton (Taf. 36) 229
29. Marmorstandbilder altgriechischer Jünglinge und Frauen (Taf. 37) 238
30. Altgriechische Giebel- und Fries-Bildwerke aus Delphi (Taf. 38) 238
31. Das im Museum zu Delphi wiederaufgebaute und ergänzte sogenannte Schatzhaus der Knidier in Delphi (Taf. 39) . . 245
32. Das wiederaufgebaute und ergänzte Schatzhaus der Athener in Delphi (Taf. 40) . . 245
33. Altgriechische Vasenmalerei (Taf. 41) . . 253
34. Altgriechische Vasenbilder (Taf. 42) . . 253

Seite

35. Giebelskulpturen vom Athene- (Aphaia-) Tempel zu Ägina (Taf. 44) 259
36. Versuche zur Ergänzung der Giebelgruppen des Athene-(Aphaia-)Tempels auf Ägina (Taf. 45) 259
37. Der Zeustempel zu Olympia nach Dörpfelds Aufnahme und Wiederherstellung (Taf. 46) 278
38. Dorische Tempel der ersten Zeit nach den Perserkriegen (Taf. 47) 278
39. Dorische Bauten der griechischen Blütezeit (Taf. 48) 282
40. Ansichten des Erechtheions in Athen (Taf. 49) 282
41. Griechische Vasengemälde (Taf. 50) . . 288
42. Griechische und römische Theater (Taf. 51) 288
43. Attische Grablekythen (Taf. 52) 303
44. Jo, Argos und Hermes. Wandgemälde auf dem Palatin zu Rom (Taf. 53) . . 303
45. Strengschöne griechische Bildwerke (Taf. 54) 304
46. Kopien nach griechischen Bildwerken strengschönen Stils (Taf. 55) 304
47. Die Giebelgruppen vom Zeustempel zu Olympia (Taf. 56) 309
48. Gruppe der drei Tänzerinnen in Delphi (Taf. 57) 321
49. Der Hermes des Praxiteles (Taf. 58) . . 321
50. Kämpfe zwischen Lapithen und Zentauren. Metopen vom Parthenon zu Athen (Taf. 59) 328
51. Figuren vom Ostgiebel des Parthenons (Taf. 60) 328
52. Relieftafeln vom Fries des Parthenons (Panathenäischer Festzug) I (Taf. 61) . . 331
53. Relieftafeln vom Fries des Parthenons (Panathenäischer Festzug) II (Taf. 62) . 331
54. Schlacht zwischen Alexander dem Großen und Dareios. Mosaikbild aus der Casa del Fauno (Pompeji) (Taf. 63) 347
55. Der sogenannte Alexandersarkophag in Konstantinopel (Taf. 64) 347
56. Marmorbildwerke nach griechischen Originalen des 4. Jahrhunderts I (Taf. 65) 364
57. Marmorbildwerke nach griechischen Originalen des 4. Jahrhunderts II (Taf. 66) 364
58. Zeus im Gigantenkampf. Bruchstück des Gigantenschlacht-Frieses von Pergamon (Taf. 67) 406
59. Athena im Gigantenkampf. Bruchstück des Gigantenschlacht-Frieses von Pergamon (Taf. 68) 406
60. Bronzegegenstände der Hallstatt- und der La Tène-Zeit (Taf. 69) 421
61. Tongefäße und tönerne Figuren der Hallstattzeit (Taf. 70) 421

Seite

62. Römische u. kampanische Bauwerke (Taf. 71) 449
63. Römische Baukunst (Taf. 72) 449
64. Ansichten aus dem Inneren pompejanischer Wohnhäuser (Taf. 74) 463
65. Wände „vierten Stils" aus Pompeji (Taf. 75) 463
66. Der Triumphbogen des Tiberius zu Orange (Taf. 76) 474
67. Blick durch das Tor Hadrians auf die Säulen des Olympieions in Athen (Taf. 77) . 474
68. Römisch-ionische Säulen vom Saturnustempel in Rom (Taf. 78) 476
69. Blick auf Timgad mit dem Triumphbogen (Taf. 79) 476
70. Marmorsarkophage der römischen Kaiserzeit (Taf. 81) 505
71. Geschichtliche Reliefbildwerke der römischen Kaiserzeit (Taf. 82) 505

Abbildungen im Text.

1. Feuersteinspitzen der älteren Steinzeit . . 8
2. Die „Venus von Willendorf" 10
3. Die „Venus von Brassempouy" . . . 11
4. Speckstein figur einer nackten Frau . . . 11
5. Aus Rentiergeweih und Elfenbein geschnitzte Menschenfiguren 12
6. Plastische Tiergestalten aus der älteren Steinzeit 13
7. Kopf eines wiehernden Pferdes von Mas d'Azil 14
8. Ritzzeichnung von Renntieren und Lachsen aus Lorthet 14
9. Wildpferd. Wandzeichnung in der Grotte von Niaux 15
10. Verzierte Geräte der älteren Steinzeit . . 15
11. Geometrisierung eines gehörnten Tierkopfes 16
12. Pflanzenranken und Spiralornamente auf diluvialen Knochen- und Geweihstücken . 17
13. Neolithischer Kamm aus Gotland . . . 19
14. Gerätschaften aus der jüngeren Steinzeit . 20
15. Der Dolmen von Locmariaquer . . . 22
16. Das Ganggrab Mané Kerioned bei Carnac 23
17. Menhir-Reihen zu Menec bei Carnac . . 24
18. Neolithische Menschendarstellungen . . . 26
19. Mäanderschema 29
20. Das Stonehenge bei Salisbury in Südengland 34
21. Stein von Collorgues, sardinischer Menhir und Menhirstandbild von Saint Sernin . 35
22. Bronzezeitliche Felsenzeichnungen zu Tegneby in Bohuslän 36

Seite

23. Darstellungen bemannter Schiffe aus der Bronzezeit 37
24. Entwickelung der bronzezeitlichen Kelte . 37
25. Schwerter der Bronzezeit 38
26. Ungarische Fibeln 39
27. Südschwedischer bronzener Zierschild . . 39
28. Böhmischer Armschild 40
29. Verzierung einer oberbayrischen Brustplatte aus Bronzeblech 40
30. Hängegefäß aus Westergotland 41
31. Dänisches Messer mit Schiffornament . . 41
32. Messer der Bronzezeit 42
33. Bronzenadel 42
34. Bronzewagen aus Seeland 43
35. Amfetitzer Gefäß 43
36. Hausurnen der Bronzezeit I 44
37. Hausurnen der Bronzezeit II 44
38. Gesichtsurnen der Bronzezeit 45
39. Darsluber Urne 46
40. Pfahlbauzeitliches Flechtwerk 46
41. Ammonit 47
42. Echinit 47
43. Rückenzeichnung der Kreuzotter 48
44. Mauerfuchs 48
45. Rekonstruktion des Chonstempels zu Theben 50
46. Relief mit Lotosblumen aus einem Grabe der 6. Dynastie 52
47. Relief mit Papyrus, vielleicht aus einem Grabe der 4. Dynastie 53
48. Papyrussäule aus Karnak 54
49. Lotossäule 55
50. Versenktes Relief vom Tempel in Abydos 57
51. Gruppe des Ptah-mai 59
52. Gartenheiligtum. Gemälde aus einem Grabe zu Cleithyia 61
53. Nackte knieende Priestergestalt aus Granit 64
54. Schminkplatte 65
55. Hergestellte Außenansicht ägyptischer Mastabas 66
56. Die Stufenpyramide von Sakkara . . . 66
57. Die „Knickpyramide" von Daschûr . . . 67
58. Die Pyramide des Cheops bei Gise . . 67
59. Grundriß der Grabtempel Chephrens bei Gise 68
60. Inneres des Taltempels bei Chephrens Pyramide 69
61. Scheintür aus Gise 69
62. Ägyptische Kapitellentwickelung 70
63. Gänse. Wandbild aus einem Grabe zu Medum 71
64. Die Stele des Shiri 72
65. Eine Wand vom Grabe des Ti zu Sakkara 73

Seite

66. Kalksteinstatuen des Rahotep und der Nefert 74
67. Der Sphinx von Gise 75
68. Sitzbild des Königs Chephren 76
69. Kopf König Chephrens 76
70. Sitzbild des Meten (Amten) 77
71. Statue des Sepa 78
72. Statue der Nesa 78
73. Schreiber 79
74. Der sogenannte „Dorfschulze" 80
75. Statue des Obergärtners Per-her-nofret 81
76. Die Frau des „Dorfschulzen" 81
77. Kopf der Holzstatue Phiops' I. . . . 82
78. Säulenentwickelung des Mittleren ägyptischen Reiches 83
79. Katze im Papyrusdickicht. Teil eines Gemäldes vom Grabe Chnem-Hoteps zu Benihassan 83
80. Der Obelisk von Heliopolis bei Kairo . 84
81. Granitstatue der Nofrit 85
82. Granitsphinx 85
83. Kalksteinstandbild Amen-em-hets III. . . 86
84. Statue des Königs Hor 87
85. Bruchstück vom Goldschmuck der Prinzessin Hathor-Sat 87
86. Grundriß des Grabtempels Ramses' III. zu Medinet-Abu 88
87. Säulenentwickelung des Neuen ägyptischen Reiches 89
88. Säulen mit Glockenkapitell von Karnak, mit Palmenkapitell von Solebe . . . 90
89. Säulengruppe vom Amontempel zu Karnak 91
90. Tempelruine zu Luxor 92
91. Fassade des kleinen Tempels zu Abu-Simbel 94
92. Amenhotep IV. (Chuen-eten) und seine Gemahlin 95
93. Fußbodenmalerei von Tell-el-Amarna . 96
94. Thebanisches Wandgemälde des Neuen Reiches 97
95. Totengericht. Papyrusmalerei. . . . 98
96. Die „Memnonssäule" bei Medinet-Abu . 99
97. Ägyptische Modellmaske 99
98. Der König und sein Töchterchen. Ägyptische Statuette 99
99. Ramses II. 100
100. Statue des Sen-mut 101
101. Fayencestatue des harfespielenden Bes . 102
102. Bronzestatuette der Königin Kuromama. 102
103. Altägyptischer Holzlöffel 103
104. Ägyptischer Statuenkopf aus schwarzem Stein 106

Seite

105. Der „Pavillon“ des Nektanebos . . . 107
106. Die große Halle des Hathortempels zu Dendera 108
107. Säulenkapitelle von der Fassade des Chnum-Tempels zu Esne 109
108. Grabgewölbe zu Ur 110
109. Gewölbter Abzugskanal in Nippur . . 111
110. Wanddekoration zu Warka 112
111. Abgerollte altchaldäische Siegelzylinder . 113
112. Chaldäisches Relief mit Bandornament . 114
113. Relief des Königs Naram-Sin. . . . 115
114. Bruchstück einer altchaldäischen gebogenen Steineinfassung 116
115. Kriegsszene von der „Geier-Stele“ des Königs Eannatum 117
116. Sitzende Gudea-Statue von Tello . . 118
117. Stehende Gudea-Statue von Tello . . 119
118. Köpfe von Tello 120
119. Altchaldäische weibliche Statue 120
120. Kalksteinrelief Gudeas 121
121. Steinerner Untersatz aus Tello . . . 122
122. Steinvase Gudeas mit Schlangenstab . 122
123. Altbabylonische weibliche Bronzefigur aus Tello 123
124. Altbabylonischer kupferner Stierkopf . . 124
125. Altbabylonischer bronzener Stier mit Silbereinlagen 124
126. Chammurabi auf dem Relief der Gesetzestafel 125
127. Der „Grenzstein Nebukadnezars“ . . . 126
128. Das „Schamasch-Relief“ 127
129. Relief vom Palaste Sanheribs zu Kujundschik 128
130. Bronzerelief von Balawat 128
131. Assyrisches Relief aus Nimrud 129
132. Kugelkapitell von Khorsabad 130
133. Assyrische geflügelte Sphinx als Säulenträgerin 130
134. Assyrische Flügelpferde mit heiligem Baum 131
135. Assyrisches Band- und „Granatapfel“-Ornament 132
136. Geflügelte Sonnenscheibe mit assyrischer Gottheit 132
137. Heiliger Baum und adlerköpfige Gottheiten. Assyrisches Relief 133
138. Altassyrische Statue aus Assur . . . 134
139. Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals . 135
140. Löwenjagd. Relief aus Nimrud . . . 136
141. Bronzegefäß von Nimrud 137
142. Elfenbeinschnitzerei aus dem Nordwestpalast zu Nimrud 138
143. Bildsäule des Assurnasirpal 139

Seite

144. Der „schwarze Obelisk“ Salmanassars II. 140
145. Rekonstruktion des Zikkurat von Khorsabad 141
146. Plan des Sargonpalastes zu Khorsabad . 141
147. Menschenköpfiger Flügelstier von Khorsabad 142
148. Skulptur vom Südosttor des Palastes zu Khorsabad 143
149. Wandverzierung aus dem Frauengemach des Palastes von Khorsabad 144
150. Assyrischer Königskopf. Relief von Khorsabad 145
151. Steinerne Türschwelle von Khorsabad . 146
152. Sanherib, Roß und Diener. Relief vom Palaste zu Ninive 146
153. Türschwelle aus dem Palast Sanheribs zu Ninive 147
154. Jagdszene. Relief von Kujundschik . . 147
155. Tiergartenszene. Relief von Kujundschik 148
156. Blutspeiender Löwe. Relief von Kujundschik 148
157. Königsgelage in einer Weinlaube. Relief von Kujundschik 149
158. Grundriß des Doppeltempels Sinscharischkuns in Assur 149
159. Kalksteinbruchstück von El Kasr . . . 150
160. Diener mit Hund. Neubabylonische Terrakottaplatte 150
161. Wiederhergestellte Ansicht des Ninmach-Tempels 151
162. Nackte weibliche Terrakottafigur vom Ninmach-Tempel 152
163. Grundriß einer Häusergruppe im vorgeschichtlichen Troja 154
164. Hettitisches Relief von Sendschirli . . . 155
165. Relief König Barrekubs und seines Schreibers 156
166. Grundriß des alten Chilanis zu Sendschirli 157
167. Grundriß von Sargons Chilani zu Khorsabad 157
168. Grundriß von Sanheribs Ekal zu Kujundschik 158
169. Grundriß von Assurbanipals Chilani zu Kujundschik 158
170. Armenischer Giebeltempel auf einem assyrischen Relief 158
171. Chaldische Goldplatte mit thronender Göttin 159
172. Paphlagonische Felsengrabsäule von Karakojunlu 159
173. Felsengrab zu Hambarkaia 160
174. Die Löwen vom Arslan-Tasch in Phrygien 160

Seite

175. Das „Midasgrab“ in Phrygien . . . 161
176. Lydische Münze 162
177. Lykisches Felsengrab mit Dreieckgiebel zu Antiphellos 162
178. Lykisches Felsengrab mit Spitzbogen zu Pinara 163
179. Tempelruine von Amrith 163
180. Münze von Byblos 164
181. Grabturm zu Amrith. 164
182. Münze von Paphos 165
183. Goldblech-Tempelmodell von Mykenä . 165
184. Zyprisches Kapitell 166
185. Zyprisches Kapitell 166
186. Phönizische Alabasterplatte 167
187. Phönizische Alabasterplatte 167
188. Tempelfries von Gebal-Byblos . . . 168
189. Sarkophag des Eschmunazar 168
190. Assyrisierende zyprische Statue. . . . 169
191. Ägyptisierende zyprische Statue . . . 170
192. Gräzisierende zyprische Statue 171
193. Zyprisches Tongefäß aus mykenischer Zeit 172
194. Zyprisches Tongefäß der Übergangszeit vom mykenischen zum geometrischen Stil 172
195. Phönizische Silberschale aus Palestrina . 173
196. Phönizisches Kapitell aus Megiddo . . 173
197. Syrisches Weihrauchgefäß aus Megiddo. 174
198. Das Grab des Kyros bei Mesched-i-Murgab 176
199. Persische Säulenbasis von Pasargadä . 177
200. Relief eines Flügelgeistes in Pasargadä . 178
201. Königsfelsengrab bei Nakschi-i-Rustem . 179
202. Persische zusammengesetzte Säule aus den Propyläen zu Persepolis 180
203. Einhorn-Kapitell vom Xerxessaal in Persepolis 181
204. Gabenbringer. Relief von Persepolis . 182
205. Zypressen und Palmen. Relief von Persepolis 183
206. König im Kampf mit einem Löwen. Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis . 184
207. Kapitell von Susa. 185
208. Der Löwenfries von Susa 187
209. Palmetten-Palmen von Susa 188
210. Ein mykenischer Kultbau. Ergänzte Wandmalerei aus Knossos 191
211. Grundriß und wiederhergestellter Aufriß des Saales der Doppeläxte im großen Palast zu Knossos. 192
212. Spiralennetzmuster aus einer Wandmalerei von Tiryns 192
213. Alabasterfries aus dem Palaste zu Tiryns 193
214. Gefäßtragender Jüngling. Wandgemälde aus dem Palast von Knossos 193

Seite

215. Steinernes Gefäß mit Schnitterfestzug . 194
216. Steintrichter mit Stierkampfspielen . . 195
217. Bergziege mit Jungen. Kretische Fayence-Gruppe 196
218. „Schlangenpriesterin.“ Bemalte kretische Steingutfigur 197
219. Stierspieler. Gemme von Kreta . . . 197
220. Das Löwentor zu Mykenä 198
221. Grundriß des jüngeren Palastes von Tiryns 199
222. Geschnittener Stein von Kreta 200
223. Säule vom „Schatzhaus des Atreus“ zu Mykenä 200
224. Ein Stück der Decke vom Kuppelgrab zu Orchomenos 201
225. Blei-Idol aus Troja 202
226. Weibliche Bronzestatue aus mykenischer Zeit 202
227. Krieger auf einer Grabstele von Mykenä 203
228. Mykenische Elfenbeinschnitzerei 204
229. Tonvase aus Talysos 205
230. Mykenische Tonvase 205
231. Bruchstück der „Kriegervase“ von Mykenä 206
232. Kapitellentwickelung archaischer dorischer Säulen 211
233. Der Grundriß des Heraions zu Olympia 213
234. Kapitellentwickelung am Heraion in Olympia. 214
235. Kapitell aus Tiryns 215
236. Gebälk des Tempels C zu Selinunt . . 217
237. Grundriß des ältesten Burgtempels zu Athen 218
238. Terrakottaverzierung vom Tempel C zu Selinunt. 218
239. Terrakottasims vom Schatzhaus der Geloer zu Olympia. 219
240. Terrakottasims von einem jüngeren Tempel zu Selinunt 219
241. Lesbisches Kapitell von Neandria . . . 220
242. Jonische Kapitelle 221
243. Jonisches Kapitell und Sphinx von der Säule der Naxier 222
244. Säule und Gebälk eines ionischen Tempels zu Priene 223
245. Dorisches, ionisches, lesbisches Kyma . . 224
246. Vase des Dipylonstils 226
247. Sarkophag von Klazomenä 227
248. Böotische Tonfigur 228
249. Attische Elfenbeinstatuette 228
250. Altgriechische bronzene Tiergruppe . . 229
251. Bronze-Löwe aus Olympia. 229

Seite

252. Frau mit Spindel. Elfenbeinfigürchen aus dem Artemision zu Ephesos . . . 230
253. Priesterin. Elfenbeinfigürchen aus dem Artemision zu Ephesos 231
254. Altolympische Bronzeplatte 232
255. Altgriechische weibliche Statuen . . . 233
256. Älterer ptoischer „Apollon" u. „Apollon" von Orchomenos 234
257. Herakopf von Olympia 235
258. Olympisches Weihbecken 236
259. Statue vom Didymaion 237
260. Nike von Delos 238
261. Der „Kalbträger" 239
262. Dreileibiger Typhon von einem altattischen Giebelbildwerk 240
263. Giebelecke mit liegender Gestalt von dem 1911 auf Korfu ausgegrabenen Tempel 241
264. Herakles mit den Kerkopen. Metope vom Tempel C zu Selinunt 242
265. Athene, Perseus und Medusa. Metope vom Tempel C zu Selinunt 243
266. Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos 246
267. Säulenbasis vom Heraion zu Samos . 247
268. Der Athenatempel auf Ägina 248
269. Stele des Lyseas 249
270. Attische Tontafel 250
271. Northampton-Gefäß mit Zentaurenjagd 251
272. Die François-Vase 252
273. Der Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen 253
274. Gigant vom Schatzhaus der Megarer zu Olympia 254
275. „Apollon" von Thera und „Apollon" von Tenea 255
276. Nackter Jüngling. Griechische Vollgußbronze 256
277. Bronzestatuette nach dem milesischen Apollon des Kanachos 257
278. Voräginetische Jünglingsfigur 258
279. Der „Apollon" von Piombino 259
280. Attisch-ionische weibliche Statue archaischen Stils 260
281. Relief vom Harpyiendenkmal in Xanthos 261
282. Der Kampf des Herakles mit Triton. Relief vom Tempel zu Assos 262
283. Sitzende Athene 263
284. Grabstele des Aristion 264
285. Grabstele des Alxenor von Naxos. . . 266
286. Weibliche Statue des Antenor 267
287. Attische Knabenstatue. 268
288. Die Tyrannenmörder 269

Seite

289. Athene-Kopf vom Giebel des pisistratischen Tempels der Athene auf der Akropolis . 270
290. Die „Thronlehne" der Villa Ludovisi . 271
291. Wagenlenkerrelief 272
292. Der „Apollon" von Pompeji 273
293. Das Weihgeschenk des Eutychides . . . 274
294. Rekonstruktion eines älteren griechischen Theaters. 274
295. Grundriß des Bulenterions zu Olympia 275
296. Das Schatzhaus der Sikyonier in Olympia 275
297. Natürlicher Akanthusblatt-Ansatz . . . 276
298. Natürliche Akanthus-Deckblätter . . . 276
299. Auf griechischen Vasenmalereien und Grabsteinen abgebildeter Akanthus 277
300. Dekorativ angewandtes Akanthus-Deckblatt am Erechtheion 277
301. Ägyptisches Kelchkapitell aus der Zeit des Neuen Reiches 278
302. Korinthisches Kapitell vom Apollontempel bei Phigalia. 278
303. Ausgebildetes korinthisches Kapitell von Epidaurus 278
304. Grundriß des Zeustempels zu Olympia . 279
305. Grundriß des Zeustempels zu Girgenti . 280
306. Durchschnitt eines Teiles des Zeustempels von Girgenti 281
307. Grundriß des Parthenons 281
308. Die Ruinen des Parthenons zu Athen . 282
309. Grundriß des Apollontempels bei Phigalia in Arkadien. 283
310. Kapitell und Fries vom Apollontempel bei Phigalia in Arkadien. 283
311. Tempel auf dem Markthügel zu Athen („Theseion") 284
312. Grundriß der Propyläen des Mnesikles auf der Akropolis zu Athen. 285
313. Kapitell von den Propyläen des Mnesikles 285
314. Kapitell vom Tempel der „Nike Apteros" auf der Akropolis zu Athen. 285
315. Grundriß des Erechtheions in Athen . . 286
316. Grundriß des zweiten Hekatompedons und des Erechtheions in Athen 287
317. Säulenbasis von der Nordhalle des Erechtheions 288
318. Kapitell von der Nordhalle des Erechtheions 288
319. Aufbruch der Argonauten. Altgriechisches Vasengemälde im polygnotischen Stil . 289
320. Orpheus. Altgriechisches Vasengemälde im polygnotischen Stil 291
321. Das Opfer der Iphigenie. Pompejanisches Wandgemälde 294

Seite

322. Herakles' Besiegung des Geryoneus. Vasengemälde des Euphronios 296
323. Köpfe von einer Schale des Euphronios . 297
324. Die Schale des Sosias 297
325. Jüngling u. Mädchen. Schale des Brygos 298
326. Bacchusfest. Altgriechisches Vasengemälde 299
327. Entwickelung der Fuß- und Beinstellung in der griechischen Vasenmalerei . . . 300
328. Entwickelung der Gewanddarstellung in der griechischen Vasenmalerei 301
329. Der sogenannte Omphalos-Apollon . . 303
330. Apollon des Kasseler Typus 304
331. Dornauszieher 305
332. Kopie nach Myrons Diskuswerfer. . . 306
333. Herakles, Atlas und eine Nymphe. Metope vom Zeustempel zu Olympia 308
334. Zeus und Hera. Metope von Selinunt . 309
335. Marmor-Athena 311
336. Die matteische Amazone 313
337. Marmor-Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias 314
338. Elische Münzen mit Phidias' Zeus von Olympia. 314
339. Marmorstandbild des Zeus (oder Asklepios) 315
340. Der „Idolino". 317
341. Reitende Amazone 318
342. Perikles 319
343. Verwundete Amazone des kapitolinischen Typus 320
344. Der Hermes des Alkamenes 321
345. Ares Borghese 322
346. Prüfender Diskuswerfer. 323
347. Archidamos. 324
348. Euripides 324
349. Doryphoros 325
350. Bronzeherme des Apollonios 325
351. Amazone 326
352. Diadumenos 327
353. Schwebende Nike des Päonios von Mende 328
354. Ein Teil der Götterversammlung vom Ostfries des Parthenons. 329
355. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Marmorreliefstafel vom Fries des Apollontempels bei Phigalia 330
356. Die „Sandalenlöserin" 331
357. Friesrelief vom Heroon zu Gjölbaschi-Trysa 332
358. Nereide vom Nereidenmonument zu Xanthos 334
359. Hermes, Eurydike und Orpheus. Griechisches Relief des 5. Jahrhunderts v. Chr. 335

Seite

360. Hegeso mit ihrer Dienerin. Attischer Grabstein 336
361. Herrscher beim Mahle. Schmalseite des „Sarkophags des Satrapen" 337
362. Sizilische Münze des Eukänetos . . . 339
363. Grundriß der „Tholos" von Epidauros 340
364. Die „Stierhalle" auf Delos 341
365. Jonische Giebelfassade eines lykischen Felsengrabes 342
366. Relief von einer Säule des Artemistempels von Ephesos 343
367. Querschnitt des Philippeions zu Olympia 344
368. Das „choragische Monument" des Lysikrates. 345
369. Korinthisches Kapitell vom choragischen Monument des Lysikrates zu Athen . . 346
370. Marmorthrone aus dem Dionysostheater zu Athen. 347
371. Grundriß des Theaters zu Epidauros . 347
372. Grundriß eines Privathauses in Priene 348
373. Odysseus entdeckt Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Pompejanisches Wandgemälde 349
374. Wandgemälde von Pästum 350
375. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Griechische Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. 352
376. Helle und Phrixos. Vasengemälde des Asisteas 353
377. Eirene mit dem Plutosknaben 354
378. Platon 355
379. Köpfe vom Giebel des Tempels der Athena Alea zu Tegea 356
380. Mausolos 357
381. Bruchstück vom östlichen Fries des Mausoleums zu Halikarnaß 358
382. Skopasischer Frauenkopf von der Akropolis 359
383. Apollon Kitharoedos 360
384. Ares Ludovisi 361
385. Drei Musen. Relief von Mantineia . . 362
386. Aphrodite-Kopf 363
387. Münze von Knidos mit einer Nachbildung der Aphrodite des Praxiteles . . . 363
388. Eros von Centocelle 364
389. Niobe und ihre jüngste Tochter aus der Florentiner Niobidengruppe 365
390. Venus von Capua 366
391. Der Schlafgott Hypnos 367
392. Ringergruppe 368
393. Der „Sarkophag mit den Klagefrauen" . 369
394. Berittene Amazone vom Asklepiostempel zu Epidauros 370

Seite

395. Der „Apollon vom Belvedere“. . . . 371
396. Ganymed und der Adler des Zeus . . 372
397. Die „Diana von Versailles“ 373
398. Marmorsitzbild des Menander 374
399. Der Grabstein des Dexileos in Athen . 374
400. Athenisches Grabrelief 375
401. Zwei Frauen. Farbige Tongruppe aus Korinth 375
402. Mädchen mit Amor. Bemalte Tonfigur aus Tanagra 376
403. Bronzejüngling von Antikythera . . . 377
404. Agias 378
405. Marmorstatue des „Apoxyomenos“ . . 379
406. Der „farnesische Herkules“ 380
407. Hermes 381
408. Äsopos 382
409. Marmor-Nike von Samothrake 382
410. Betender Knabe 383
411. Alexander der Große zu Pferde . . . 384
412. Stadtgöttin von Antiochia nach Eutychides 385
413. Alexandrinische Mischkapitelle 385
414. Hellenistische Silberschale 386
415. Silberschale von Boscoreale 386
416. Hildesheimer Silberkrater 387
417. Hellenistisches Relief 388
418. Ptolemäos II. und Arsinoe. Alexandrinische Kamee 389
419. Alexandrinisches Onyxgefäß 389
420. Homer 390
421. Der „Seneca“ des Museums zu Neapel . 391
422. Nubischer Straßensänger 392
423. Der „Barberinische Faun“ 393
424. Tanzender Faun 394
425. Neptun 395
426. Okeanos 395
427. Gewölbter Seitengang neben dem Haupttor des Apollontempels zu Didyma . . 396
428. Säulenkapitell von Samothrake . . . 397
429. Chimairakapitell von Eleusis 397
430. Äolisch-korinthische Säulenhalle vom Demeterheiligtum in Pergamon 397
431. Ein Teil des hellenistischen Tempels von Pästum in Unteritalien 398
432. Palmkapitell von der Halle Attalos' II. in Pergamon 398
433. Stierkopfkapitell aus Ephesos 398
434. Kapitell vom Demetertempel zu Aegae . 399
435. Grundriß des „Kabirentempels“ zu Samothrake. 399
436. Waffenrelief einer Marmorbrüstung der Halle Attalos' II. zu Pergamon . . . 399

Seite

437. Pergamenische Säule mit Pflanzenverzierung 400
438. Hergestellte Ansicht des hellenistischen Rathauses zu Milet 401
439. Medea. Wandgemälde aus Pompeji. . 402
440. Taubenmosaik aus der Villa Hadrians . 403
441. Grabstele von Pagasae mit Darstellung eines Binnenraumes 403
442. Verwundeter Gallier 404
443. Der „Sterbende Fechter“ 405
444. Weiblicher Kopf aus Pergamon . . . 406
445. Der „borghesische“ Fechter 407
446. Die „Venus von Melos“ 408
447. Der Knabe mit der Gans 409
448. Silberbecher mit Störchen aus Boscoreale 410
449. Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes 410
450. Der „Farnesische Stier“ 411
451. Die Laokoon-Gruppe 412
452. Ergänzung der Laokoon-Gruppe . . . 413
453. Der Schleifer 414
454. Die mediceische Venus 415
455. Marmor-Krater des Salpion von Athen 416
456. Tongefäß der älteren Villanova-Stufe . 419
457. Bronzene Lanzenspitze der älteren Villanova-Stufe 420
458. Bronzener Handgriff des jüngeren Villanova-Stiles. 421
459. Situla aus der Certosa bei Bologna . . 421
460. Die Situla von Watsch 423
461. Bronzebecken der Hallstattzeit 425
462. Urne der Hallstattzeit von Gemeinlebarn 425
463. Gürtelblech aus einem Grabe von Koban 426
464. La Tène-Münze 426
465. Gallischer Denkstein von Sankt Goar . 428
466. Bronzene Kriegerfigur aus der La Tène-Zeit 429
467. Scheingewölbe im Quellhaus zu Tusculum 432
468. Das Innere eines Grabes zu Cervetri . 432
469. Hausurne aus Chiusi 433
470. Grundriß eines dreizelligen etruskischen Tempels mit einfacher Säulenvorhalle . 434
471. Grundriß eines dreizelligen etruskischen Tempels mit dreiseitiger Säulenvorhalle 434
472. Säule von der Cucumella zu Vulci . . 435
473. Umriß eines etruskischen Kapitells aus Falerii 435
474. Etruskische Tempel-Terrakotta 436
475. Wandgemälde der „Grotta Campana“ zu Veji 437
476. Wandmalerei aus einem Grabe zu Cäre 438

Seite

477. Wandgemälde aus der „Tomba Casuccini“ zu Chiusi 439
478. Sarkophag aus Cervetri 440
479. Eherne (Kapitolinische) Wölfin 441
480. Bucchero nero-Vase 442
481. Dreifuß-Kandelaber von Volterra . . 443
482. Etruskische Hängelampe 444
483. Umrahmung des Tabulariums in Rom . 445
484. Jonisches Eckvolutenkapitell aus Süditalien 446
485. Italisch-korinthisches Kapitell von Präneste 446
486. Kapitell vom Rundtempel am Tiber in Rom 447
487. Römisches Kompositkapitell vom Titusbogen 447
488. Rundtempel zu Tivoli 448
489. Der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis (Mater matuta) in Rom 449
490. Grundriß der Basilika zu Pompeji . . 450
491. Das Tepidarium der kleinen Thermen am Forum zu Pompeji 451
492. Grundriß eines einfachen römischen Hauses 452
493. Peristyl im Hause des Epidius Sabinus in Pompeji 453
494. Ein Zimmer im sogenannten Haus der Livia auf dem Palatin 455
495. Achills Totenopfer. Wandgemälde aus dem François-grab in Vulci 457
496. Römisches Straßenbild. Freskogemälde im sog. Hause der Livia auf dem Palatin 458
497. Die „Aldobrandinische Hochzeit“ . . . 459
498. Die „Knöchelspielerinnen“. Marmorgemälde des Alexandros 461
499. Musikszene. Mosaikbild aus Pompeji . 462
500. Etruskischer Spiegel 463
501. Die sogenannte Ficoronische Ziste . . . 464
502. Apollon vom Giebelbildwerk von Luni . 465
503. Paris, Oinone und Flußgott. Marmorrelief 466
504. Der sogenannte Pompejus 467
505. Der sogenannte Brutus 468
506. Die „maison carrée“ in Nimes . . . 470
507. Ein Teil vom Theater des Marcellus in Rom 471
508. Der Triumphbogen des Titus 473
509. Wanddekoration am Gebäude der Eumachia zu Pompeji 474
510. Ein Stück vom Fries und Sims des Vespasianstempels in Rom 474
511. Grundriß des Pantheons zu Rom . . 475
512. Die Bibliothek zu Ephesos 476

Seite

513. Der Grundriß der Caracallathermen in Rom 477
514. Figurenkapitell aus den Caracallathermen in Rom 478
515. Grundriß der Basilika des Maxentius . 479
516. Jupitersäule 480
517. Die Porta aurea des Diokletianspalastes zu Spalato 481
518. Säulenschäfte von Palmyra, von Gerasa und von Kanawat 482
519. Der kleine Rundtempel zu Baalbek . . 483
520. Grundriß des kleinen Rundtempels zu Baalbek 484
521. Kompositkapitell ohne Voluten von Kanawat 485
522. Zwickelbildungen im Übergang zum Gewölbe, von Gerasa und vom Neandertal 485
523. Nabatäische Grabfassade zu Petra . . . 486
524. Felsenfassade Hazne-Firun von Eg-gera in Petra 487
525. Felsenfassade von Ed-der in Petra . . 488
526. Doppelbrustbild des Paquius Proculus und seiner Gemahlin 489
527. Kampanische Hafenlandschaft 490
528. Wand „dritten Stils“ aus der „Casa del citarista“ zu Pompeji 491
529. Jason vor Pelias. Pompejanisches Wandgemälde 492
530. Die drei Grazien. Pompejanisches Wandgemälde 493
531. Stuckdecke aus dem „weißen Grab“ an der Via latina in Rom 494
532. Mosaik aus der Villa Hadrians . . . 495
533. Weibliches Mumienbildnis 497
534. Weibliches Mumienbildnis 499
535. Antinoosbüste 501
536. Die Diana der Epheser 502
537. Der „Prometheus-Sarkophag“ . . . 503
538. „Vestalin“ 504
539. Der junge Augustus 506
540. Augustus als Feldherr 507
541. Die ältere Agrippina 509
542. Ein Stück der Trajanssäule in Rom . . 510
543. Der gallische Gott Cernunnus 512
544. Boscoreale-Gefäß 512
545. Römischer Marmorkandelaber 513
546. Pompejanischer Dreifuß 515
547. Akanthisierender Pflanzenrankenfries . . 516
548. Pilaster vom Grabmal der Haterier . . 518

Einleitung.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein. Schiller.

Als „Kunstgeschichte" oder „Geschichte der Kunst" schlechthin bezeichnet der wissenschaftliche Sprachgebrauch die Entwickelungsgeschichte der Künste, deren Werke von der Hand des Meisters gebildet und vom Auge des Beschauers erfaßt werden. In der Regel werden diese Künste, zu denen die Baukunst und das Kunstgewerbe, die Bildhauerei und die Malerei mit ihren Nebenzweigen gehören, „die bildenden Künste" genannt. Da ihre Werke aus gezeichneten Entwürfen hervorzugehen pflegen und durch Zeichnungen nachgebildet werden können, hat man sie auch als „die zeichnenden Künste" angesprochen. Da sie sich im Raume entfalten, kann man sie auch als die „Raumkünste" bezeichnen. Die Bildhauerei und die Malerei aber, die sich der Nachbildung und Darstellung leiblich oder geistig erschauter Dinge widmen, können als die „darstellenden" Künste von der Baukunst und dem Kunstgewerbe, die zunächst den Bedürfnissen des Lebens dienen, unterschieden werden.

Die Kunst im Sinne der Kunstgeschichte ist ein Erbgut der ganzen Menschheit; sie ist ein geistiges Band, das selbst die entlegensten Zeiten und Völker umschlingt. Von nur geahnten Entwickelungsstufen abgesehen, gibt es keine zeitlich so weit zurückliegende, keine örtlich so weit entfernte Kulturstufe, daß sie nicht durch irgendeinen Lichtstrahl der Kunst, die den Menschen zum Menschen macht, erleuchtet würde; und nicht nur der Trieb des Menschen, sich, um Liebe werbend, selbst zu schmücken, die einfachen Geräte, die seine Hände geschaffen haben, ihrem Gebrauchszweck angemessen und ebenmäßig zu gestalten, bald auch mit Zieraten mannigfacher Art zu versehen, sondern auch der Trieb, Einzelerscheinungen aus der ihn umgebenden Welt, zunächst der Tier- und Menschenwelt, plastisch oder zeichnerisch nachzubilden, läßt sich bis in ferne Urzeiten und bis zu den entlegensten und niedrigsten Völkern, die jetzt noch auf der Erde leben, zurückverfolgen; und gerade die Kunst der Ur- und Naturvölker wirft oft ungeahnte Streiflichter auf das innerste und ursprünglichste Wesen der Kunst. Seit Ernst Große dies der Kunstwissenschaft in einem besonderen Buche ans Herz gelegt hat, ist sie immer eifriger bei der Völkerkunde und bei der Ur- und Vorgeschichte der Menschheit in die Lehre gegangen; und jetzt erst hat die Kunstgeschichte ein Recht, zu sagen, daß sie die Kunst der Menschheit umfasse.

Dieser Erkenntnis gegenüber aber drängt sich uns folgerichtig sofort die weitere Frage auf, ob wir, um zu den wirklichen Anfängen der Kunst zu gelangen, nicht noch einen Schritt weiter tun und uns, wie bei der Urgeschichte und der Völkerkunde, so auch bei der Naturgeschichte Rat holen müssen. Brennend tritt die Frage auf unsere Lippen, ob nicht noch andere Lebewesen als

der Mensch einen wirklichen Kunsttrieb besitzen und betätigen, ob insbesondere die Tiere, die vielfach schärfere Sinne haben als wir und im Wachen und im Träumen Lust- und Leidempfindungen ausgesetzt sind wie wir, denn wirklich ein für allemal ausgeschlossen sind von dem Erdenparadies des künstlerischen Schaffens und Genießens. So einfach, wie es beim ersten Anblick scheinen könnte, ist diese Frage nicht zu beantworten. Wenn wir uns erinnern, daß schon ältere Forscher, wie Rennie und Harting, Bücher über „die Baukunst der Tiere" geschrieben, und daß später Gelehrte wie Wood, Büchner und Romanes sich eingehend mit dem Kunsttriebe der Tiere beschäftigt haben, so tritt uns sofort die Notwendigkeit entgegen, uns, ehe wir weitergehen, in dieser Frage von den Naturforschern belehren zu lassen, um uns darüber klar zu werden, wie weit sich im wirklichen oder angeblichen Kunstleben der Tiere nicht wenigstens beachtenswerte Vorstufen der künstlerischen Tätigkeit des Menschen nachweisen lassen.

Daß die Tiere den Spieltrieb, den manche als den Urantrieb zu jeder Kunstübung ansehen, mit den Menschen teilen, ist allgemein anerkannt; aber der Spieltrieb und der Kunsttrieb haben zunächst doch nur das miteinander gemein, daß beide einen gewissen Überschuß an Kräften nach der Befriedigung der auf die Erhaltung des Einzelwesens und der Art gerichteten Triebe voraussetzen. Daß das „Spiel mit der Technik" in den Anfängen aller Handarbeit zu Ansätzen der Verzierungskunst führen kann, haben neuerdings Hoernes und Verworn betont. Aber vielleicht unterscheidet sich gerade schon hierin der Mensch vom Tiere.

Richtig gestellt, lautet die Frage, ob es Tiere gibt, die, um sich oder ihresgleichen zu gefallen, eine eigene, bewußte oder unbewußte schöpferische Tätigkeit entfalten. Daß der Gesang vieler Vögel in der Tat hierher gehört, läßt sich nicht in Abrede stellen. Rhythmus und Wohllaut, die sich in dem Liede der Nachtigall erkennen lassen, sind die Grundlagen jeder Tonkunst; und daß diese Grundlagen für das Vogelohr keine anderen sind als für das Menschenohr, zeigen z. B. die Dompfaffen, die, richtig geleitet, von Menschen komponierte Weisen im gleichen Rhythmus und Tonfall nachpfeifen lernen. Von einer Bildnerei oder Malerei der Tiere aber, kurz von einer Kunstübung, die auf die Nachbildung von sichtbaren Gegenständen gerichtet wäre, finden sich, um es gleich zu sagen, nirgends Spuren. Diese in mancher Beziehung wichtigsten und eigentlichsten Gebiete der Kunst im engeren Sinne sind den Tieren also in der Tat verschlossen. Was einige Tiere dagegen auf dem Gebiete der Baukunst leisten, ist so wunderbar, daß es uns an allen hergebrachten Anschauungen über den Unterschied zwischen den Fähigkeiten der Tiere und der Menschen irremachen muß.

Erstaunliches leisten bekanntlich einige Insekten im Wohnungsbau. Da sind zunächst die Wespen und Bienen, besonders die Stockbienen, deren der Aufzucht der Jungen und der Aufspeicherung des Honigs dienender Waben- und Zellenbau aus selbstbereitetem Wachse ein wunderbar künstliches Gefüge darstellt. Welche Ordnung, welche vorsorgliche Raumverteilung in jeder Wabe oder Scheibe, welche Regelmäßigkeit in jeder der Zellen, die aus sechs annähernd gleichen Seiten mit pyramidalem Bodenschlusse zusammengefügt sind! Da sind die Ameisen, deren Wohnungsbau sich von außen freilich nur als unregelmäßiger Erdhaufen darstellt, im Inneren aber, das sich manchmal metertief unter die Erdoberfläche erstreckt, ein kunstreiches Gebäude von 30 bis 40 Stockwerken übereinander enthält. Wie mühsam mußten die Baumaterialien, die aus Holzstückchen, Ästchen, Hälmchen, Steinchen und Tannennadeln bestehen, von den kleinen Tieren herbeigeschafft werden! Wie sorgfältig wurden die einzelnen Stockwerke durch Pfeiler und Tragbalken bis zur Länge von zehn und mehr Zentimetern gestützt! Wie künstlich wird die Decke des großen Saales, der die Mitte des Labyrinthes bildet, durch ein Gerüst

kreuzweise gelegter Balken getragen! Vor allen Dingen ist der Termiten Afrikas zu gedenken, die durch gemeinsame Arbeit 3—6 m hohe, kegelförmig gekuppelte Wohnungsbauten errichten; schon von manchem Reisenden wurden diese Bauten aus der Ferne mit den runden Hütten der benachbarten Negerstämme verwechselt, die sie oft an Größe, stets an innerer Gliederung und Ausgestaltung übertreffen. Aus Erde, Lehm, Steinchen und Pflanzenteilchen zusammengetragen, werden ihre Wände durch einen gummiartigen Speichel, den die Tierchen absondern, zu einer festen, dauerhaften Masse verbunden, welche die allen möglichen, stets vorausbestimmten Zwecken des geordneten Staatswesens dieser Insekten dienenden Gänge, Kammern, Gemächer und Säle des Inneren gegen jede von außen kommende Verletzung zu schützen vermag.

Fast noch erstaunlicher ist das Bauwesen einiger Nagetiere, z. B. der Zwergmaus, die ihre nahezu kreisrunden Halmennester ins Schilf hängt, und vor allem der Biber, wenigstens der nordamerikanischen Biber, die ihre Wohnungen aus Stöcken, Reisig und Schlamm am Wasserrande erbauen. Die annähernd runde oder ovale Hütte erhebt sich flachgekuppelt über dem Erdboden. Von den beiden unregelmäßig gewölbten Zutrittsgängen führt der eine so tief ins Wasser hinein, daß er auch im strengsten Winter nicht einfriert; und diese Erdbaukunst der Biber wird durch ihre eigentliche Wasserbaukunst noch völlig in den Schatten gestellt. Um sich einen gleichmäßigen Wasserstand neben ihren Bauten zu sichern, legen sie künstliche Teiche an, die sie durch wirkliche Abdämmung höher gelegener Gewässer, schleusenartige Durchlässe und lange Kanäle speisen. In Nordamerika hat man Dämme von nahezu 200 m Länge beobachtet, die als das gemeinsame Werk unzähliger Bibergeschlechter erscheinen. Keine anderen Werke der Tiere gleichen so sehr wie diese den Werken von Menschenhand.

Das Erstaunlichste aber leisten einige Vögel im Wohnungsbau. Eine lange Stufenfolge führt von den schlichten und unregelmäßigen Nestern der einen zu den mit scheinbar übertierischer Geschicklichkeit ausgeführten Kunstbauten der anderen empor. Der indische Webervogel, dessen Nester, wie Darwin sagt, „beinahe der Kunst des Webers spotten", stellt seine Hängewohnung aus einem förmlichen Gewebe harter Halme, manchmal sogar mit einer oberen und einer unteren Kammer, her, ja die geselligen Webervögel Südafrikas hängen ganzen Sippen dienende Nestpaläste von gewaltigem Umfange an die Zweige der Bäume; und die Schneidervögel, die verschiedenen Arten angehören, nähen ihre Nester nach allen Regeln der Kunst aus großen Blättern zusammen, wobei sie sich natürlicher Pflanzenfasern oder zufällig gefundener, von Menschenhand vorgesponnener Fäden bedienen und die Anfangsenden sogar durch einen Knoten befestigen sollen. Der ostindische Schneidervogel spinnt sich seine Fäden aus Baumwolle selbst mit Schnabel und Klaue, der italienische benutzt zusammengearbeitete Spinnengewebe zu demselben Zwecke. Am menschenähnlichsten aber verfahren die verschiedenen Gattungen angehörenden australischen Laubenvögel bei der Herstellung ihrer „Lusthütten" oder „Spielhäuser", die nicht einmal Wohnungsnester im eigentlichen Sinne zu sein scheinen. Auch sie kommen in verschiedenen Formen vor. Sehen wir uns die Tanzsäle des Ptilonorhynchus holosericus etwas näher an! Auf einem Fußboden von fest durcheinandergewebten Zweigen werden nach oben leicht zugewölbte Laubengänge errichtet, deren Langseiten geschlossen, deren Schmalseiten geöffnet sind. Zusammengeflochten werden sie aus zartem Gezweige, dessen Gabelungen, um inwendig keine Unebenheiten hervorzurufen, stets nach außen gerichtet werden. Ausgeschmückt aber werden sie, werden besonders ihre Eingänge mit den hellsten und farbigsten Zierstücken, die sich auftreiben lassen. Bunte Federn anderer Vögel, farbige Lappen menschlicher Herkunft, glänzende Steine und Schneckenhäuser werden teils ins Astwerk verteilt, teils vor dem

Eingang auf dem Boden verstreut. Haben diese Lusthäuschen, die in der Regel von den Männchen gebaut werden, nach der Ansicht der meisten Naturforscher auch keinen anderen Zweck als die Anlockung der Weibchen, so läßt sich doch auch hier sagen, daß sie ihren Zweck verfehlen würden, wenn die Tierchen keine Freude an diesen bunten Schöpfungen der Einbildungskraft hätten.

Offenbar tritt in manchen der genannten Erscheinungen des Tierlebens ein dem Kunstsinn des Menschen nahe verwandter Trieb hervor. Aber alle diese Erscheinungen sind doch nur Ausnahmefälle, höchstens bei den australischen Laubenvögeln scheinen der Erhaltungs- und der Spieltrieb in einen wirklichen Kunsttrieb überzugehen. Verraten anderseits doch auch die menschenähnlichsten Tiere, die Affen, die sich allerdings aus Zweigen geflochtene Baumwohnungen zurechtmachen, trotz ihres Nachahmungstriebes nicht die geringsten Anlagen für die zeichnerische Nachbildung sichtbarer Gegenstände.

Selbst die Baukunst der Tiere dient in weitaus den meisten Fällen doch nur ihrem Schutz-, Nahrungs- und Fortpflanzungsbedürfnis. Ihre Wohnungen sind reine Bedürfnisbauten, die in der Regel sogar jener Anfangsgründe künstlerischer Raumgestaltung entbehren, ohne die auch die Bautätigkeit der Menschen nicht als Kunst anerkannt werden kann. Die Gesetze der Regelmäßigkeit, der Symmetrie, der Verhältnisse sind, wenn überhaupt, nur einmal annähernd und zufällig gewahrt. Eine wirkliche Ausnahme machen die kreisrunden Spielplätze und Nester einiger Vögel, wenngleich gerade hier die Kreisform durch die Bewegung der Tiere um sich selbst auf ganz natürliche Weise unabsichtlich vorgebildet wird; und nur eine scheinbare Ausnahme sind auch die sechsseitigen Zellen der Bienen. Von den tüchtigsten Naturforschern, die deren Regelmäßigkeit hervorheben, wird anerkannt, daß von einer bewußten oder unbewußten Absicht der Bienen, die mathematische Form aus Wohlgefallen an ihr herzustellen, nicht die Rede sein kann. Der Trieb der Bienen scheint vielmehr nur dahin zu gehen, wie Büchner sagt, „möglichst viele Zellen bei möglichst viel Wachs-, Raum- und Arbeitsersparnis" aneinanderzufügen; und dies wird eben am besten durch die sechsseitige Form mit pyramidalischem Boden erreicht. Vitus Graber nimmt sogar an, daß die Zellen ursprünglich eine mehr zylindrische Form gezeigt und nur durch ihre Aneinanderdrängung von selbst jene regelmäßige prismatische Gestalt erhalten haben. Immerhin steht auch die älteste Baukunst der Urmenschen auf keiner höheren Stufe als die Bautätigkeit der in dieser Beziehung höchstbegabten Tiere.

Endlich muß betont werden, daß selbst das baukünstlerische Können der verschiedenen Einzeltiere derselben Art niemals ein selbständiges, von dem Kunstsinn seiner gleichartigen Mitgeschöpfe unterscheidbares Gepräge zeigt, sondern, einem blinden Naturtrieb folgend, unter denselben äußeren Verhältnissen immer nur wiederholt, was Millionen von gleichen Tieren seit Tausenden von Jahren ebenso gearbeitet haben, daß daher auch von einer Entwickelung der „Kunst der Tiere", wenngleich eine solche in urzeitlicher Ferne stattgefunden haben muß, im kunstgeschichtlichen Sinne nicht gesprochen werden kann.

Die künstlerische Kraft der Tierwelt, gelegentlich regelmäßige Formen zu erzeugen, ist jedenfalls nur ein Teil jener künstlerischen Kraft der Natur, die ein gutes Stück der von der Kunst der Menschheit übernommenen regelmäßigen Linienspiele der geometrischen Ornamentik in noch weit wunderbarerer Weise, als im Tierreich, im Mineralreich und im Pflanzenreich vorgebildet hat. Die Ornamentik ist das Abc der Kunstgeschichte, sie kommt auch hier zunächst in Betracht. Man denke nur an die Formen der Kristalle, der Schneeflocken, der versteinerten Ammoniten, Echiniten und Belemniten, man denke an die regelmäßige Bildung vieler Blätter, Blütenkelche und Stengeldurchschnitte, man denke an die wunderbaren, oft mit mathematischer

Genauigkeit ausgeführten Zeichnungen, mit denen die schöpferische Natur besonders manche Arten der niederen Tierwelt geschmückt hat.

Daß die Natur die größte Künstlerin ist, wollen wir nicht leugnen. Sogar daß die Menschenkunst, wie der Menschengeist, dem sie entsprießt, nur ein Stück der Gesamtschöpfung ist, ist einleuchtend. Insofern wir die Kunst aber der Natur als besonderen Begriff gegenüberstellen, setzt sie nach wie vor eine bewußte schöpferische Tätigkeit voraus, deren Entwickelung wir verfolgen können. Die Kunstgeschichte kann sich daher auch mit der Baukunst der Tiere nicht befassen; und wenigstens von den bildenden Künsten im engsten Sinne, den „darstellenden" Künsten, können wir nach wie vor mit dem Dichter sagen: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein."

Die Grundlage der Formensprache dieser Kunst der Menschheit bildet die räumliche Anschauung, die Kant bekanntlich dem Menschen für angeboren hielt. Daß der Raumausschnitt, den ein Kunstwerk füllt, durch seine Gestaltung und Gliederung einen wohltuenden Eindruck auf unser Empfindungsleben mache, ist eine Vorbedingung jeder künstlerischen Schönheit. Je lebendiger, freier und geistvoller das Kunstwerk dem leibhaftig umrissenen oder geistig vorgestellten Raume angepaßt ist und, je nach seiner Art, an den raumgliedernden Gesetzen des Ebenmaßes, der Symmetrie, der Regelmäßigkeit, des Gleichgewichts, der einfachen oder rhythmischen Reihung teilhat, desto künstlerischer wirkt es. Unser Auge erfaßt die räumlichen Gestaltungen jedoch nur mittels des Lichtes; und die Gliederung des Lichtes ist, schon nach Newton, die Farbe. Licht und Farbe verleihen dem Kunstwerk, der Form gesellt, erst jenes volle, warme Leben, das durchs Auge zu unserem Herzen spricht.

Der Inhalt aller menschlichen Kunst aber ist der Mensch selbst, der für sich das Maß aller Dinge ist. Sich selbst oder die Götter, die er sich nach seinem Bilde geschaffen, sucht er im Mittelpunkte seiner Baukunst. Seine eigenen Alltags- und Festtagsbedürfnisse, seine mannigfaltigen Tätigkeiten und Verrichtungen finden im Kunstgewerbe ihren künstlerischen Ausdruck. Zum Selbstzweck wird ihm die Darstellung seinesgleichen in der Bildhauerei und der Malerei. Die Bildhauerei stellt ihn am unbefangensten seiner selbst willen dar. In der Malerei aber spricht sich die größte Fülle menschlicher Beziehungen aus. Auch in ihr sieht der Mensch alles nur im Lichte seines eigenen Dichtens und Trachtens. Die Vorgänge seines eigenen Seelenlebens liest er aus der Tierwelt heraus und sieht er in die Landschaft hinein, wenn er sie künstlerisch darstellt. Die Taten seiner Vorfahren werden ihm zur geschichtlichen Kunst. Die Träume seiner Einbildungskraft spiegeln sich in seiner Märchenkunst wider. Der Glaube an erlösende Gottheiten wird zum Inhalt seiner religiösen Kunst. Was ihm im Leben am heiligsten ist, begeistert ihn auch zu seinen herrlichsten Kunstschöpfungen; und auch wenn er irdische Wesen, Dinge und Vorgänge wiedergibt, will er diese oft genug nur als sinnbildliche Darstellungen nur geahnter höherer Stufen verstanden wissen. So oder so schafft der Mensch sich nach seinem eigenen Maße in seiner Kunst eine neue Welt, in die er sich aus dem Staube und dem Getümmel seines Alltagslebens flüchtet.

Erstes Buch.

Die Kunst der vorgeschichtlichen Urzeit.

I. Die Kunst der Mammut- und Rentierzeit (Paläolithische Epoche).

Unzählige Jahrtausende lang schon hatten sich Lebewesen jeglicher Art auf der Erde gesonnt; ganze Welten fremdartiger, teilweise in versteinertem Zustand unter der jetzigen Oberfläche der Erde erhaltener Pflanzen und Tiere schon waren entstanden und wieder vergangen, als der Mensch auftrat, die Erde als sein Erbteil in Anspruch nahm und alles Mitlebende bekämpfte, soweit er es nicht zwang, ihm zu dienen. Das Ende dieses Vorganges ist noch nicht abzusehen. Sein Anfang ist in ein Dunkel gehüllt, das die vorgeschichtlichen Entdeckungen und Funde des letzten Menschenalters mit den ersten schwachen Dämmerstrahlen erhellen.

Daß schon in der „Tertiärzeit" der Geologen menschenähnliche Wesen die Erde bevölkert haben, wird heute kaum noch bestritten. Überreste von Menschen selbst haben sich freilich (sicher wenigstens in Europa) erst in den „diluvialen" oder „eiszeitlichen" Schichten der „Quartärzeit" gefunden; aber Feuersteinsplitter, die von Menschenhänden als Werkzeuge benutzt worden zu sein scheinen (Eolithen), sind seit Rutots Entdeckungen in verschiedenen Tertiärschichten der Erde aufgelesen worden. Als „Eolithen" bezeichnet Verworn nur die Steine, die Spuren der Benutzung, aber noch keine Spuren der Bearbeitung zeigen, „Archäolithen" aber nennt er die Steinwerkzeuge dieser Urzeit, die, noch kunstlos, von Menschenhänden zurechtgeschlagen worden sind. Die namhaftesten französischen Prähistoriker, wie Reinach, Boule und Déchelette, denen sich Paul Sarasin und Sophus Müller anschließen, nehmen freilich an, daß jene scheinbar bearbeiteten oder doch benutzten Steine der Tertiärschichten ihre Absplitterungen nur natürlichen Einwirkungen verdanken. Deutsche Forscher, wie Klaatsch, Verworn, Forrer, Reinhardt, Steinmann, aber haben auf Rutots Entdeckungen weitergebaut. Jedenfalls ist es einleuchtend, daß den Perioden der kunstvoll hergerichteten Steinwerkzeuge Jahrtausende vorangegangen sein müssen, in denen die Menschen die Steine benutzten, wie sie sie auflasen, ehe sie lernten, sie kunstlos zurechtzuschlagen.

Die Vorgeschichte der Kunst beginnt natürlich erst mit der Bearbeitung der Feuersteine der Diluvialzeit in gewollter Formensprache. Die Einreihung dieser ältesten künstlerischen Urkunden in die verschiedenen „Eiszeiten" oder „Zwischeneiszeiten" müssen wir der Geologie überlassen, deren Ansichten hierüber sich seit der Begründung der urgeschichtlichen Wissenschaft durch Boucher de Perthes, Lartet, Dupont, Sir John Lubbock, Boyd-Dawkins und Gabriel de Mortillet wiederholt geändert haben. Als maßgebend gelten heute die eiszeitlichen Forschungen von Penck, Obermaier und Steinmann. Besondere Ansichten hat vor kurzem Joseph Bayer verteidigt.

Die sicherste relative Zeitbestimmung der diluvialen Fundstücke liefern die in den gleichen Schichten gefundenen Reste der diluvialen Tierwelt und — um es gleich zu sagen — deren gleichzeitige künstlerische Abbildungen. Sicher jagten demnach die Verfertiger der ersten kunstvollen Feuersteingeräte nördlich der Pyrenäen und der Alpen das Rhinozeros, das Wildpferd, das Mammut, das Renntier, den Büffel und den Höhlenbär. Das Renntier überdauerte das Mammut, wanderte aber gegen Ende der Eiszeit nordwärts, um an seinen alten, in Wälder verwandelten Weideplätzen dem Hirsche Platz zu machen. Als Mammutzeit bezeichnet man daher manchmal die erste, als Renntierzeit die zweite Hälfte dieser diluvialen Urzeit.

Völlig unsicher aber ist die Zeitfolge der einzelnen Stufen dieser Urzeit. Die Angaben schwanken hier zwischen vielen hunderttausend und kaum zehntausend Jahren. Vorsichtige Forscher meinen, daß die „Künstler" der Mammut- und Renntierzeit 25000 bis 10000 Jahre vor unserer Zeit gelebt haben.

Der Europäer dieser grauen Urzeit stand auf der Stufe der sogenannten niederen Naturvölker. Er war Jäger und Fischer. Er kannte keine anderen Wohnungen als Höhlen und die Naturdächer überhängender Felsen oder Baumzweige, denen er vielleicht Zelte aus Pfählen, Zweigen und Tierfellen anreihte. Er kannte keine andere Kleidung als Felle, keine anderen Fäden und Schnüre als Riemen aus Tierhäuten, Sehnen und Därmen, keine anderen Werkzeuge als solche aus Holz, Knochen, Horn und Stein. Im Besitze des Feuers sehen wir ihn von Anfang an. „Kohlen und Feuersteinscherben", sagt Johannes Ranke, „sind die urältesten Spuren, die wir vom Menschen finden." Körbe und Matten zu flechten, mag er bald gelernt haben, aber er wußte weder zu spinnen noch zu weben, weder zu säen noch zu ernten. Nicht einmal die Kunst, Töpfe aus Ton zu kneten und zu brennen, dürfen wir, trotz der entgegengesetzten Ansicht des Belgiers Fraipont, dem eigentlichen Diluvialmenschen zuschreiben. Auch hatte er weder den Hund zum Begleiter noch die übrigen Haustiere zu Pfleglingen. Selbst Pferde, Rinder und Renntiere kannte er nur als jagdbares Wild.

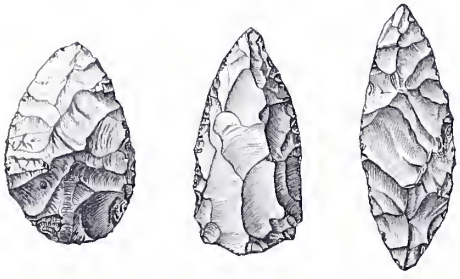
Als das entscheidende Merkmal dieser Gesittungsstufe hat man einerseits ihre Unkenntnis der Metalle, anderseits ihre Bevorzugung des Steines, besonders des Feuersteins, für die Herstellung von Waffen und Werkzeugen angesehen. Man nennt sie daher auch die Steinzeit. Diese umfaßt aber nicht nur die Mammut- und Renntierzeit, sondern auch noch die nächste große Gesittungsstufe, die Stufe der alluvialen Nacheiszeit, die man als jüngere Steinzeit oder neolithische Epoche der älteren Steinzeit oder paläolithischen Epoche gegenüberzustellen pflegt.

Die Spuren der paläolithischen Kunst, der Kunstfertigkeit der älteren Steinzeit, lassen sich nicht nur in Mittel- und Südeuropa, sondern auch in Afrika, Asien und Amerika nachweisen. Aber fast nur im westlichen Mitteleuropa haben sich Reste einer darstellenden Kunst aus dieser Urzeit gefunden, deren späteren Jahrtausenden sie auch erst angehören. Die ältesten Erzeugnisse der menschlichen Hand sind Werkzeuge und Waffen, deren Zweck im einzelnen nicht immer leicht festzustellen ist. Doch unterscheidet man anfangs Beile, Hämmer, Schaber, Messer aus Stein, hauptsächlich aus Feuerstein, später auch Dolche, Bohrer, Lanzen- und Pfeilspitzen aus Stein oder Elfenbein, Pfrieme, Nadeln, Angeln, Harpunen mit Widerhaken aus Knochen oder Horn, hauptsächlich aus Renntiergeweih. Die Holzgeräte, zu denen auch die Handhaben der wahrscheinlich schon früh geschäfteten Steinwerkzeuge gehören, sind natürlich im Wirbel der Jahrtausende untergegangen.

Der Unterschied zwischen der älteren und der jüngeren Steinzeit spiegelt sich am deutlichsten in der verschiedenen Gestaltung der Steingeräte wider. Die Steinwerkzeuge der älteren

Steinzeit sind noch nicht geschliffen oder poliert, sondern nur mit dem Schlagstein zugeschlagen, in weiterer Entwickelung durch Druck zurechtgeschnitten (période de la pierre taillée), durch Absplitterung genuschelt und doch schon symmetrisch zugespitzt. Die französische Forschung hat aus den besonders reichen Funden an diluvialen Feuersteingeräten, die in Frankreich gemacht wurden, sogar eine Entwickelungsgeschichte abgeleitet, deren vier Hauptstufen sie früher nach den in Chelles (Seine et Marne), Le Moustier (Dordogne), Solutré (Saône et Loire) und La Madeleine (Dordogne) vorherrschenden Typen benannte, während die neuere Wissenschaft dem „Chelléen" noch die Stufe von Strépy bei Mons in Belgien (Strépyien), dem „Moustérien" die Kultur von Acheul bei Amiens (Acheulien), dem „Solutréen" die Stufe von Aurignac im Departement Haute Garonne (Aurignacien) vorausgehen und dem „Magdalénien" als Übergangsstufe zur neolithischen Gesittung die Stufe von Mas d'Azil in den Pyrenäen (Azilien) folgen läßt.

Die steinernen „Faustkeile" des Typus von Strépy sind nur an ihrem Gebrauchsende grob zurechtgeschlagen und manchmal doch schon regelrecht zugespitzt.



a b c

Abb. 1. Feuersteinspitzen der älteren Steinzeit. Nach Mortillet.

Der weitverbreitete Typus von Chelles, der in Deutschland z. B. in Taubach bei Weimar vorkommt, zeigt mandelförmige, also auf beiden Seiten ausgebauchte und wenigstens an einer Seite zugespitzte Steinwerkzeuge (Abb. 1 a). Auf der Stufe von Acheul, in der Otto Hauser bei Le Moustier das Skelett des Neandertalmenschen (Museum für Völkerkunde in Berlin) fand, wurden die mandel- oder eiförmigen Faustkeile sorgfältiger durchgebildet. Die Moustier-Schichten bergen neben Steinspitzen und Schabern, die schärfer zugespitzt und auf der einen Seite flach sind (Abb. 1 b), auch die ältesten erhaltenen Knochengeräte. Mit dem „Aurignacien", dessen Feuersteinmesser mit schönen Randschlagmarken, dessen Schaber mit regelrecht gekerbten Rändern berühmt sind, beginnt die Renntierzeit. Die ersten Spuren einer darstellenden Kunst treten hervor. Die Solutré-Schicht bringt neuartige schöne Feuersteinwerkzeuge in schlanken Lorbeer- und Weidenblattformen (Abb. 1 c). Unter ihren zahlreichen Horngeräten finden sich bereits jene an einem Ende durchlochten Stäbe von Renntiergeweih, die früher als „Kommandostäbe", von Boyd-Dawkins als „Pfeilstrecker" bezeichnet wurden, von Schoetensack aber ansprechend, wenngleich nicht unter allgemeiner Zustimmung, als fibelartige Tierfell-Gewandhalter erklärt werden. Dann folgt die inhaltreiche, in der Dordogne herrschende, im deutschen Sprachgebiet am Schweizersbild bei Schaffhausen, im Keßlerloch bei Thaingen, in Schussenried und Andernach, aber auch in Österreich und Mähren freigelegte Stufe des Magdalénien, in der die Feuersteingeräte, so vielgestaltig und zierlich sie sind, an Bedeutung hinter den zahlreichen Knochen-, Elfenbein- und Hornarbeiten zurückstehen, die oft reich mit geometrischen Verzierungen und eingeritzten oder ausgeschnitzten Tiergestalten geschmückt sind. Auch die paläolithische Wand- und Deckenmalerei in den Höhlen Südfrankreichs und Spaniens gehört hauptsächlich dem Magdalénien an.

Diese ganze Einteilung ist, wie neuerdings Hoernes und Klaatsch betont haben, einerseits nicht erschöpfend, anderseits willkürlich. Aber die angedeutete Entwickelung hat in ihren Hauptzügen zweifellos stattgefunden; und in ihr haben wir somit die erste Entwickelung auf dem Gebiete der menschlichen Kunstfertigkeit anzuerkennen.

Auch sich selbst zu schmücken, war dem Urmenschen ein Bedürfnis. Als Hängeschmuck dienen seit dem Aurignacien neben durchlochten Steinen auch durchbohrte Tierzähne, Muscheln, Ammoniten und eigens angefertigte Zierstücke; und die Reste roter und brauner Farbe, die nicht selten gefunden werden, verraten die Gewohnheit des Urmenschen, den eigenen Körper zum Schmuck oder zum Schutz gegen die Witterung mit einem Farbenüberzug zu versehen.

Mit magischem Glanze aber leuchten uns aus den dunklen Tiefen der unwirtlichen Höhlenwohnungen der Eiszeit die ersten Strahlen jener freien, ihrer selbst wegen geübten Darstellungskunst entgegen. Erst einige Menschenalter sind seit der Wiedergeburt dieser Urkunst verflossen; aber immer neue Funde und Entdeckungen lassen ihre Entwickelung immer deutlicher hervortreten. Die Wandmalereien muß man natürlich in den Höhlen selbst aufsuchen. Die kleinen Kunstwerke der Schnitz- und Ritzkunst aber liegen zerstreut in den zahlreichen prähistorischen Museen, von denen für diese Urzeit das zu Saint Germain en Laye das bedeutendste ist, aber auch das British Museum sowie die Sammlungen zu Wien, Berlin, Zürich, Périgueux, Toulouse, Konstanz und Brünn hervorzuheben sind. Von den großen Druckwerken, in denen die Abbildungen dieser ältesten Kunstschöpfungen veröffentlicht worden, sind namentlich die Bände von Lartet und Christy, von Girod und Massénat, von Piette, von Cartailhac, Capitan, Breuil und Peyrony im voraus zu nennen.

Wenn uns in dieser Kunst, wie wir sehen werden, auch schon früh die menschliche Gestalt entgegentritt und schließlich die Linienverzierungen in ihr eine selbständige Rolle spielen, so fesselt sie uns doch hauptsächlich durch ihre einfachen, lebenswahren Tierdarstellungen, die teils mit dem Feuersteinmeißel oder Messer rund- oder halbplastisch aus Renntiergeweih, Knochen oder Mammutelfenbein, seltener aus Felsgesteinen herausgeschnitzt, teils aber als Umrißzeichnungen mit der Feuersteinspitze an Felswänden und Höhlendecken, in Steintafeln oder auf Geräte aus Renntiergeweih oder Knochen eingeritzt sind, wobei die Umrisse manchmal so vertieft sind, daß die Gestalten in halb erhabener Arbeit erscheinen. Weit öfter sind pflanzenfressende Tiere, die sich in größerer Ruhe beobachten ließen, dargestellt als reißende Tiere: am häufigsten Renntiere, Auerochsen und Wildpferde einer kleinen, dickköpfigen Rasse, oft das Mammut, der Steinbock, seltener Vögel und Fische. Ruhig stehend oder weidend, manchmal aber auch laufend oder liegend, sind die Weidetiere wiedergegeben; und die herdenweise auftretenden Tiere, wie die Pferde und Renntiere, pflegen auch zu dreien oder zu vieren, äußerst selten in ganzen Herden hintereinander herlaufend oder stehend abgebildet zu werden. Doch fehlt es keineswegs völlig an Löwen und anderen Tieren des Katzengeschlechts.

Daß die Tierwelt, mit der er in fortwährendem Kampfe lebt, dem Naturmenschen auf der Stufe der Jäger- und Fischervölker eher in die Augen sticht als die Pflanzenwelt und daher auch auf einer ursprünglicheren Kulturstufe als diese zur künstlerischen Darstellung gelangt, ist erklärlich genug. Nur der Tierwelt gegenüber übt der Jäger sein Auge und seine Hand, nur sie vermag er daher so scharf zu erfassen und so deutlich wiederzugeben, daß die Darstellungen einen naturwahren Eindruck machen. Pflanzendarstellungen, selbst Pflanzenornamente, sind in dieser Urkunst selten, wenn auch keineswegs ausgeschlossen. Schwer zu entscheiden ist die Frage, ob alle diese Darstellungen nur aus Freude an der Wiedergabe der natürlichen Erscheinungen oder aus religiösen, simbildlichen oder doch „totemistischen" Vorstellungen heraus geschaffen sind, wie namhafte französische und deutsche Gelehrte annehmen. Wir halten einen derartigen mystischen Einschlag in diese natürlichen Darstellungen der Urzeit noch für zweifelhaft. Jedenfalls können wir sie nur von ihrer realistischen oder dekorativen Seite betrachten.

Weitaus die meisten künstlerisch geschmückten Gegenstände der Schnitz- und Ritzkunst der Diluvialzeit sind in den Höhlen des südöstlichen Frankreich aufgefunden worden. Seit Lartet und Christy 1863 die Höhlen des Vezèretales im Departement der Dordogne untersucht und dort in der Höhle von Les Eyzies und unter den Schutzfelsen von La Madeleine und Laugerie Basse nach und nach alle jene Kunstsachen entdeckt haben, die sie während des nächsten Jahrzehnts in ihrem großen Werke veröffentlichten, haben sich die Funde in jenen Gegenden so vermehrt, daß sie kaum noch zu übersehen sind. Die größte Fülle der erstaunlichsten Werke jener Art hat später Piette in den am Fuße der Pyrenäen gelegenen Höhlen gefunden.

In England ist nur in der Höhle zu Creswell in Derbyshire ein Knochenbruchstück mit der Ritzzeichnung eines Pferdekopfes gefunden worden, das im Britisch Museum liegt; auch die belgischen Höhlen der Diluvialzeit haben nur wenig Kunstwerke dieser Art geliefert. In Österreich, dessen Urzeit Hoernes sorgfältig mit der französischen verglichen hat, ist vor Jahren im Löß bei Brünn eine zerbrochene nackte männliche Figur aus Mammutelfenbein (Brünner Museum), die wir mit Makowsky der Diluvialzeit zuschreiben, aber vor kurzem zu Willendorf eine weibliche Gestalt ausgegraben worden (Abb. 2), die auffallend mit ähnlichen französischen Funden übereinstimmt (Wiener Museum). In Rußland ist wenigstens im Diluvium zu Kiew eine Mammutzahnspitze mit merkwürdig verschlungener Ritzzeichnung entdeckt worden. In spanischen Höhlen sind erst neuerdings Knochen- und Geweihstücke mit Ritzzeichnungen aufgetaucht. In Deutschland aber ist nur bei Andernach ein als Vogel ausgeschnitztes Renntiergeweihstück dieser Zeit, das im Bonner Provinzialmuseum liegt, zum Vorschein gekommen. Ebenbürtig reihen sich den französischen Funden nur die künstlerischen Erzeugnisse der diluvialen Steinzeit an, die in der deutschen Schweiz im Kanton Schaffhausen ausgegraben wurden, 1873—74 im Keßlerloch bei Thaingen durch Merck, 1892 am Schweizersbild bei Schaffhausen und 1897—98 abermals im Keßlerloch durch Nüesch. Die älteren Thainger Fundstücke gehören dem Konstanzer, die anderen dem Züricher und dem Schaffhausener Museum. Das größte Aufsehen erregten die ersten Thainger Kunstsachen, über die der anthropologische Kongreß des Jahres 1877 in Konstanz zu Gericht saß. Einige Gelehrte glaubten die Echtheit des ganzen Fundes verdächtigen zu dürfen, weil sich die in Knochen gravierten Zeichnungen eines Fuchses und eines Bären, die dem Funde übrigens erst nachträglich hinzugefügt worden waren, nachweislich als grobe Fälschungen herausstellten. Besonders das zuerst von Heim bekanntgemachte berühmte „weidende Renntier" (Taf. 1, o) glaubten die Zweifler gerade wegen seiner Vorzüglichkeit nicht anerkennen zu können. Für ein kunstgeschichtlich gebildetes Auge wird das Ergebnis indessen entgegengesetzt sein: die gefälschten Zeichnungen des Fuchses und des Bären, jetzt im Britisch Museum, beweisen gerade durch ihre völlig abweichende künstlerische Gestaltung die Echtheit der übrigen Arbeiten.

Abb 2. Die „Venus von Willendorf", im Wiener Hofmuseum. Nach dem „Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie usw.", 40. Jahrg. (1909).

Eine Entwickelungsgeschichte dieser Urkunst hat zuerst Piette aus den französischen Funden abzuleiten versucht. Nachdem Hoernes sich in seinem großen Werk über die Urgeschichte der bildenden Kunst den Ausführungen Piettes angeschlossen, hatten diese nahezu

Taf. I. Ritz- und Schnitzdarstellungen aus der älteren Steinzeit

im British Museum (a—d, l, m, r), im Naturgeschichtlichen Museum zu Paris (i, p, q), im Museum zu Saint Germain en Laye (e—g), im Rosgartenmuseum zu Konstanz (h, k, o), im Museum zu Schaffhausen (n).

Nach Lartet und Christy (a—f, i, r), Mortillet (g, l, m), Merk (h, k, n, o) und Cartailhac (p, q).

allgemeine Geltung erlangt. Demnach ginge die Ausschmückung des eigenen Leibes allen anderen Kunstäußerungen voraus, wäre die Rundplastik älter als das Relief, die Zeichnung und die Malerei, die Menschenbildnerei älter als die Tierbildnerei, die Tierbildnerei älter als die geometrische Zierkunst. Neuere Funde scheinen die Richtigkeit dieser Entwickelungsfolge freilich in Frage zu stellen. Jedenfalls als Einteilung aber dürfen wir sie beibehalten.

Zu den ältesten erhaltenen rundplastischen Bildwerken gehören nach wie vor die Bruchstücke der kleinen, aus Elfenbein, Stein und Knochen geschnitzten weiblichen Gestalten der Mammutzeit, die seit einem Jahrzehnt in französischem, italienischem und österreichischem Boden entdeckt worden sind; zunächst die üppigen, durch mächtige, etwas unbeholfene Formenfülle ausgezeichneten Gestalten, die 1892 und 1894 in Brassempouy (Landes) gefunden wurden und mit der Sammlung Piette ins Museum von Saint Germain gelangten. Am bedeutendsten erscheint der sorgfältig gearbeitete und modellierte Elfenbeintorso, der als „Venus von Brassempouy" gefeiert wird (Abb. 3). Ähnliche kleine weibliche Gestalten von farbigem Speckstein, die Salomon Reinach 1898 bekanntgemacht hat, wurden später in der Höhle von Grimaldi bei Mentone gefunden (Abb. 4). Sie liegen in demselben Museum, dem auch der merkwürdige kleine Frauenkopf gehört, dessen Züge ziemlich durchgebildet sind und dessen schematisch dargestelltes langes Kraushaar fast einer Perücke gleicht. Zu diesen paläolithischen weiblichen Gestalten von hottentottischer Leibesfülle gehört sodann als Prachtstück in ihrer Art jene von Szombathy veröffentlichte „Venus von Willendorf" des Wiener Museums, deren Brüste fast so groß sind wie ihr mit gepflegtem Kraushaar bedeckter, gesichtsloser Kopf (Abb. 2). Denselben Typus zeigen dann auch die erheblich größeren, von vorn gesehen im Hochrelief durchgebildeten weiblichen Steingestalten, die Lalanne an einer Felswand zu Laussel (Dordogne) bloßgelegt, veröffentlicht und seiner Sammlung zu Bordeaux einverleibt hat. Eine der schönsten dieser weiblichen Reliefgestalten von Laussel aber ist ins Berliner Museum für Völkerkunde gekommen. Die üppige, wohlgegliederte Figur, deren Gesichtszüge zerstört sind, hebt sich, in Drittel-Lebensgröße, von vorn gesehen, aus vertieften Umrissen hervor. Schuchardt hält es, wie er mir mitteilt, für sicher, daß diese Stücke in der Aurignacienschicht gefunden worden. Man sieht, das Weib steht am Anfang der Kunst. Männliche Gestalten sind seltener. Doch ist auf einem der Felsenreliefs Lalannes dem Weibe ein Mann gesellt; von den wenigen kleinen rundplastischen Männergestalten, die sich jenen Frauendarstellungen anreihen, ist die im Löß bei Brünn entdeckte Figur im Museum zu Brünn am deutlichsten als Mann gekennzeichnet.

Abb. 3. Die „Venus von Brassempouy", im Museum zu Saint Germain. Nach Piette.

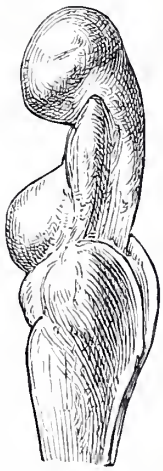


Abb. 4. Speckstein-figur einer nackten Frau, im Museum zu Saint Germain. Nach Hoernes.

Von den schon vor längerer Zeit gefundenen menschlichen Figuren der Diluvialzeit sind besonders zwei von Bedeutung. In der Sammlung der anthropologischen Schule zu Paris befindet sich die in ihrem oberen Teile in unbeholfen steifer Weise zu einer menschlichen Figur zugeschnitzte Rentierstange (Abb. 5 a), die in der Höhle von Rochebertier (Charente) gefunden worden ist. Aus der Sammlung de Vibraye aber stammt der merkwürdige kleine weibliche Torso von Laugerie Basse (Abb. 5 b), der sich jetzt im naturgeschichtlichen Museum zu Paris befindet. Obgleich ihr Kopf, Arme und Füße fehlen

und ihre Brust flach und eckig erscheint, zeigt diese kleine Elfenbeingestalt doch ein allgemeines Verständnis für die Größen- und Gliederungsverhältnisse der einzelnen Körperteile zueinander. Steht die Figur von Rochebertier auf dem Standpunkt der unförmlichsten Klotzidole der wilden Völker, so zeigt die Gestalt von Laugerie Basse einen Fortschritt in der Darstellung des menschlichen Körpers, den die ältere Kunst der geschichtlichen Zeit keineswegs überall erreicht. Ob alle diese Figürchen Götzenbilder (Fetische) oder nur freie Schöpfungen angeborenen Kunsttriebes waren, läßt sich nicht entscheiden. Zunächst sehen wir in ihnen die Gestalten als solche; und wir meinen den meisten ihrer Bruchstücke noch anzufühlen, daß sie jene strenge Symmetrie in Rumpf und Kopf gezeigt haben, die Julius Lange als Merkmal aller statuarischen Kunst bis zur Blütezeit der griechischen Plastik erkannt und mit der Bezeichnung „Frontalität" belegt hat. Und dabei doch, welch ein Unterschied im Verständnis und in der Wiedergabe der Formen!

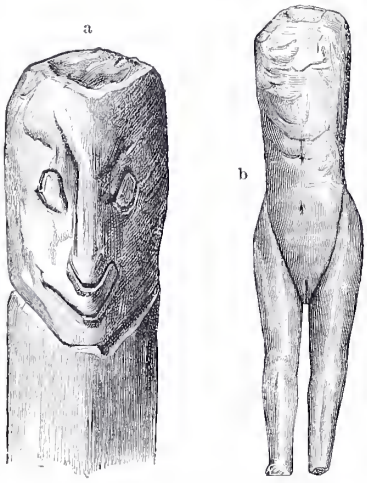


Abb. 5. Aus Renntiergeweih und Elfenbein geschnitzte Menschenfiguren, in der Sammlung der anthropologischen Schule und im naturgeschichtlichen Museum zu Paris. Nach J. H. Müller und Cartailhac. (Zu S. 11.)

Nächst dem Weibe fesselt, wie Hoernes hübsch ausgeführt hat, das Wild am meisten die Aufmerksamkeit des Jägers und jagenden Künstlers. Die meisten plastischen Tiergestalten scheinen, nach ihrer Übereinstimmung mit dem Griff des schönen Dolches aus Laugerie Basse im Museum zu Saint Germain en Laye (Abb. 6 e) zu urteilen, zugleich als Dolchgriffe oder Handhaben von Geräten gedient zu haben. Das aus Renntiergeweih geschnitzte Bruchstück eines an den abwärts gebogenen, anliegenden Hörnern kenntlichen Moschusochsen von Thaingen (Abb. 6 c), jetzt im Rosgarten-Museum zu Konstanz, und das ebenfalls aus Horn geschnittene, seitlich flachgedrückte, mit eng zusammengestellten Beinen gebildete Mammut von Brunnquel (Abb. 6 d), jetzt im British Museum, zeigen eine gewisse Gebundenheit in der Auffassung und Wiedergabe der Körperformen. Dagegen sind die Formen der beiden aus Elfenbein geschnitzten liegenden Renntiere aus Brunnquel (Abb. 6 a und b), die seit 1887 dem British Museum gehören, schon bedeutend anschaulicher und lebensvoller durchgebildet; und das Renntier aus Renntierhorn an jenem Dolchgriff aus Laugerie Basse steht auf einer Höhe des Formenverständnisses und der Anpassung der Bewegung des Tieres an den Gebrauchszweck des Dolchgriffs, die die geschichtliche Kunst erst nach längerem Ringen wiedergewonnen hat. Man sehe nur, wie natürlich und stilvoll zugleich das Tier den Kopf zurückbeugt, das Geweih fest an den Rücken drückt und die in den Dolchgriff übergehenden Hinterbeine von sich streckt. Ähnliche Kunstwerke, die Piette veröffentlicht hat, sind mit seiner Sammlung nach Saint Germain gekommen: z. B. am Griff eines Schleuderstabes aus Gourdan der wuchtige Steinbock, der von den Hufen zu den Hörnern in ganzer Gestalt gerade von vorn dargestellt und doch der Rundung des Stabes in geschickter Verkürzung angepaßt ist, und der berühmte Kopf des wiehernden Pferdes von Mas d'Azil (Abb. 7), der jeder klassischen Kunst Ehre machen würde. Das feine kleine Elfenbeinpferd aus Lourdes aber erwarb das Museum von Saint Germain aus der Sammlung Nelli.

Zwischen den eingeritzten Umrißzeichnungen und den halberhaben herausgearbeiteten Darstellungen finden sich so viele Übergänge, daß sie nicht voneinander

getrennt betrachtet werden können. Merkwürdig sind die anscheinend geometrischen Ornamente, die sich manchmal auf den Tierkörpern befinden. Es scheinen Andeutungen der Behaarung gemeint zu sein. Doch werden wir Ähnliches in deutlicher ornamentaler Ausbildung in der Kunst späterer Zeiten wieder antreffen. Menschliche Gestalten kommen in den Arbeiten dieser Art nur in Verbindung mit Tierdarstellungen vor. Berühmt ist der „Auerochsjäger" aus Langerie Basse, der mit der Sammlung Massénat nach Saint Germain gekommen ist. Es ist eine Ritzzeichnung auf Rentiergeweih. Der Stier ist lebendiger und besser dargestellt als sein nackter Verfolger, der hinter ihm aufs Gesicht zu fallen scheint. Lehrreich ist auch die Rentierstange von La Madeleine in Saint Germain, deren eine Seite einen nach rechts gewandten, oberflächlich hingesetzten Mann mit einem Stabe auf der Schulter vor zwei in viel

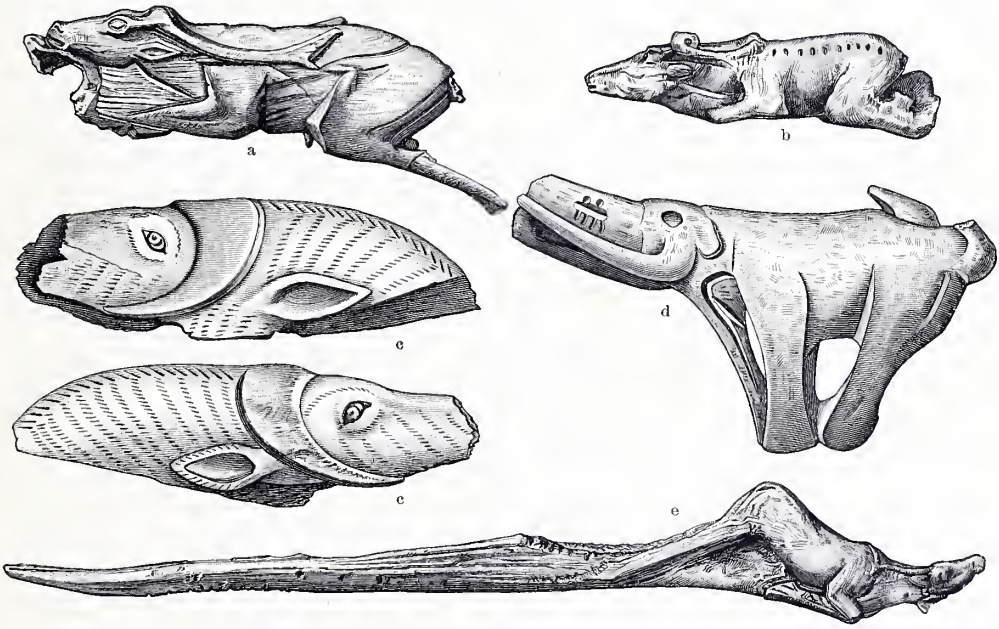


Abb. 6. Plastische Tiergestalten aus der älteren Steinzeit, im British Museum (a, b, d), im Rosgarten-Museum zu Konstanz (c) und im Museum zu Saint Germain en Laye (e). Nach Merk (c) und nach Abgüssen im Dresdener Museum (a, b, d, e).

größerem Maßstabe dargestellten Pferdeköpfen zeigt, während die andere Seite mit zwei lebendig ausgeführten Bockköpfen geschmückt ist (Taf. 1e und f). Merkwürdig ist das vielgenannte Stück aus Langerie Basse (ebendort), auf dem in flachem Relief eine anscheinend schwangere Frau unter einem Rentier liegt. Merkwürdig ist der „Kommandostab" aus Gourdan (ebendort), auf dem der schlanke, noch affenartige Mensch besonders deutlich als männlich gekennzeichnet ist. Über alle diese menschlichen Typen hat Luquet einen beachtenswerten Aufsatz geschrieben. Merkwürdig sind aber auch einige Arbeiten, die nur Arme und Hände darstellen. Die Hände sind, wie schon die Stücke aus der Madeleine im British Museum (Taf. 1, l und m) zeigen, manchmal nur mit vier Fingern gebildet.

Den meisten Tierdarstellungen dieser Art ist eine strenge Profilstellung eigen, wenngleich die besseren Künstler es bereits verstanden, wenigstens bei einfach schreitender Bewegung die dem Beschauer zugewandten Beine von den zurückliegenden sich abheben zu lassen. Freilich sind einige Tiere im Begriffe sich umzuwenden dargestellt; dann aber so, daß der umgewandte Kopf doch

wieder ganz im Profil erscheint: so ein rundplastischer kleiner Auerochs in Saint Germain und so das sich umwendende Renntier auf der wirkungsvollen, aus Lorthet stammenden Geweih-Ritzzeichnung (ebendort), die beinahe eine geschlossene Bildwirkung erreicht: zwei Renntiere durchschreiten einen Fluß, der durch die zwischen den Beinen der Tiere aufschnellenden Lachse gekennzeichnet ist (Abb. 8). Kleine Meisterwerke sind ferner: im British Museum zwei Zierstäbe aus La Madeleine mit Wildpferden und Renntieren (Taf. 1 a, b, c und r) sowie ein Bruchstück desselben Fundortes, das auf jeder Seite einen lebendig gebildeten Fisch zeigt (Taf. 1 d); im naturgeschichtlichen Museum zu Paris das berühmte, vielbesprochene, aus allen Anfeindungen siegreich hervorgegangene Mammutbild auf Mammutzahn aus der Madeleine (Taf. 1 i) und der in eindringlicher Technik gravierte Stab von Montgaudier (Charente), der auf der einen Seite Fische und Seehunde, auf der anderen Seite Schlangen darstellt (Taf. 1 p und q); in der Sammlung Piette, jetzt in Saint Germain, ein Knochen aus der Grotte de Gourdan (Haute Garonne) mit dem deutlich gebildeten Kopf einer Saïga-Antilope (Taf. 1 g); im Züricher Museum die Stücke vom Schweizersbild: der Zierstab mit zwei schönen Wildpferdzeichnungen, ein ähnlicher Stab mit einer Renntiergravierung und eine Renntierstange mit einem Fisch. Zu den reifsten Tierzeichnungen dieser Art aber gehören eben einige der im Keßlerloch bei Thaingen gefundenen Gegenstände, die Nüesch zusammenfassend behandelt hat. Das schon (S. 10) erwähnte, auf einem Zierstab äußerst natürlich und lebendig eingeritzte „weidende Renntier" (Taf. 1, o) im Rosgarten-Museum zu Konstanz wird selbst in englischen und französischen Schriften über diesen Gegenstand als eines der schönsten Werke dieser Art abgebildet. Der Wildesel auf dem Zierstabe des Museums zu Schaffhausen (Taf. 1 n) steht dem Renntier aber kaum nach; und reizvoll sind auch die beiden Tierköpfe (Taf. 1 h und k) auf beiden Seiten einer Gagatplatte, die ebenfalls zu den Zierden des anmutigen Rosgarten-Museums gehört. Eine besondere Gattung bilden jene neuentdeckten Reliefs, die aus dem lebendigen Felsen gehauen sind. Der Felsentafeln mit menschlichen Darstellungen aus Laussel ist schon gedacht worden (S. 11). Einzig in ihrer Art sind die naturwahren, tief eingeschnittenen großen Pferdedarstellungen an der Felswand zu Laussel. Zu den neuesten Entdeckungen gehören angeblich die freilich nicht unbestrittenen, aus Ton modellierten Stiere, die, als Hochreliefs an die Steinwände geklebt, in der Höhle des Tuc d'Audoubert (Ariège) durch den Grafen Bégouen gefunden und veröffentlicht worden sind. Doppelseitige Steinstelen mit lebendigen Tierzeichnungen, die Peyrony bei Les Eyzies gefunden hat, und ähnliche Stelen aus Limeuil aber gehören zu den neuesten Erwerbungen des Museums von Saint Germain.

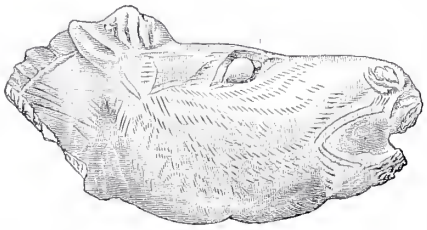


Abb. 7. Kopf eines wiehernden Pferdes von Mas d'Azil, im Museum zu Saint Germain. Nach Verworn. (Zu S. 12.)

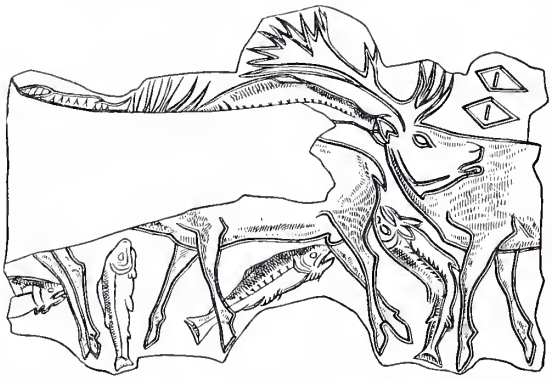


Abb. 8. Ritzzeichnung von Renntieren und Lachsen aus Lorthet, im Museum von Saint Germain. Nach Déchelette.

Eine besondere Gattung bilden einige Steinplatten, auf denen in wirrem Durcheinander und ohne Rücksicht auf unten und oben Tierzeichnungen eingeritzt sind, die nur mit einiger Mühe auseinanderzuhalten sind. Hierher gehört die Schieferplatte mit den drei Renntieren aus Laugerie Basse, jetzt im naturgeschichtlichen Museum zu Paris, hierher die merkwürdige, von Rüesch veröffentlichte Kalksteinplatte vom Schweizersbild, jetzt im Züricher Museum, die ohne Rücksicht auf die sich willkürlich schneidenden Umrißlinien auf der einen Seite ein Renntier und zwei Wildesel, auf der anderen Seite zwei Wildpferde, einen Steppenesel und einen Elefanten (wohl Mammut) darstellt; hierher aber auch eine Steintafel aus Laugerie Basse, aus deren Umrißzeichnungen ein Steinbock aufragt, im Museum für Völkerkunde in Berlin. Derartige Steine scheinen Übungstafeln gewesen zu sein, auf denen die Künstler sich versuchten, ehe sie an die Ausarbeitung der Zierstäbe und ähnlicher Werke gingen.

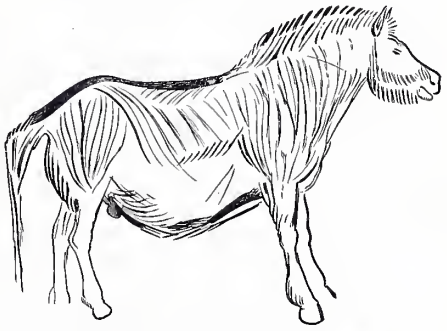


Abb. 9. Wildpferd. Wandzeichnung in der Grotte von Niaux. Nach Verworn. (Zu S. 16.)

Nahe liegt es, dem allen gegenüber zu fragen, ob sich ähnliche Darstellungen nicht auch auf Höhlenwänden der Diluvialzeit gefunden haben. In der ersten Auflage dieses Buches konnten wir in dieser Beziehung nur auf die von Rivière veröffentlichten, teilweise mit schwarzer und roter Farbe ausgeführten Ritzbilder der Grotte de la Mouthe (Dordogne) hinweisen, in denen z. B. ein Mammut, ein Steinbock, ein Auerochse und ein Renntier mit erhobenem Kopfe bewundert wurden. In den letzten zwölf Jahren aber sind in Höhlen Südfrankreichs und Nordspaniens zahlreiche Wand- und Deckengemälde mit äußerst naturwahren lebensgroßen und kleineren Tierdarstellungen entdeckt worden, die unsere Kenntnis der diluvialen Kunstschöpfungen wesentlich erweitert haben. Zu den packendsten dieser Darstellungen gehören die zuerst entdeckten, bis zur Auffindung der gleichartigen Malereien in Frankreich aber bezweifelten Decken- und Wandgemälde der Höhle von Altamira über Santillana bei Santander, die man mit einiger Übertreibung die „Sixtinische Kapelle" der prähistorischen Kunst genannt hat. Cartailhac und Breuil haben das Hauptwerk über sie veröffentlicht. Nicht nur stehend, weidend oder laufend sind die lebensgroßen Tiergestalten, meistens Auerochsen, von Altamira dargestellt, sondern gelegentlich auch vom Jagdspeer getroffen, in sich zusammenbrechend. Hervorzuheben ist namentlich eins dieser Bilder, das

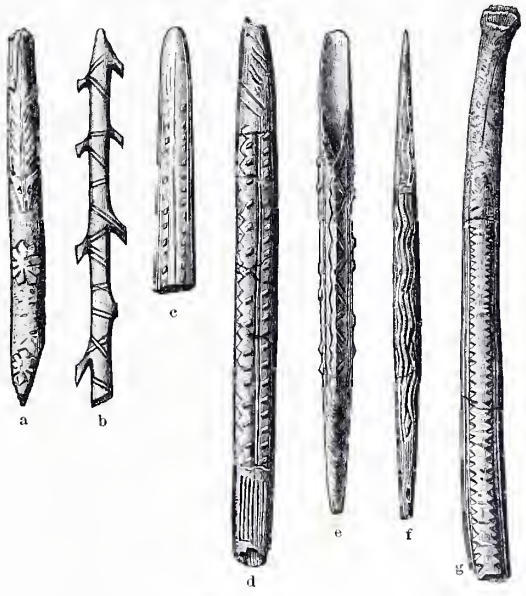


Abb. 10. Verzierte Geräte der älteren Steinzeit, im Museum zu Saint Germain (a, d, e, f, g) und im Rosgarten-Museum zu Konstanz (b und c). Nach Merk und nach Lartet et Christy. (Zu S. 16.)

impressionistische Gesamtanschauung mit mächtiger Linienwucht verbindet (Taf. 2). Die Umrisse sind teils eingegraben, teils in weichen dunklen Linien gemalt, die ausfüllenden Farben, mit denen manchmal schon wirklich modelliert ist, sind vornehmlich schwarz und braunrot, daneben aber auch gelb, grau und braun. Die vereinzelten Menschendarstellungen der Höhle sind unbeholfen und schwer verständlich. Alles weist darauf hin, daß diese Wunderwerke einer lebendig realistischen Tiermalerei, die hier und da, wie in der natürlichen Darstellung der Beine, bereits über die strenge Profilbildung hinausgeht, der Spätzeit des Magdalénien angehören. Noch dem Aurignacien werden die Wandbilder der Grotte de la Grèze bei Les Eyzies und der Grotte de Pair non pair zu Marcamps (Gironde) zugeschrieben, deren noch altertümliche Auffassung die Tiere im strengsten Profil mit nur einem Hinter- und einem Vorderbein wiedergibt. Zu den berühmtesten übrigen Höhlengemälden dieser Art gehören die tiefgeritzten Bilder der Grotte des Combarelles, in der Pferde- und Mammutdarstellungen vorwiegen, aber auch eine prächtige Löwin auftritt (Nachbildungen im Berliner Museum), und die von Capitan und Breuil zu einem Prachtwerk vereinigten Gemälde des Font de Gaume (Dordogne), in dem fast alle damals lebenden Tiere vorkommen. Auch die lebendigen Tierbilder der Höhle von Niaux (Ariège) sind hervorzuheben (Abb. 9). Alles in allem sind in Südfrankreich und Nordspanien schon 30 Höhlen mit ähnlichen Tierdarstellungen bekanntgeworden. Immer größere Überraschungen aber kommen auf diesem Gebiete zutage. Schon hat man an verschiedenen Orten Spaniens, namentlich im Ebrotal, an offenen Wänden unter Schutzfelsen wunderbare Tierfriese entdeckt, die im Anschluß an die Gemälde von Altamira der älteren Steinzeit zugeschrieben werden. Breuil und Cabré Aguilo haben die Hirsche, Rinder und Ziegen der Felsen von Calapata bei Saragossa und die Felsenfresken von Cogul (bei Lerida) untersucht, die, außer Hirschen, Rindern und Steinböcken, z. B. einen Tanz von neun halbbekleideten Frauen um einen nackten Jüngling darstellen. Diese Darstellungen und ähnliche zu Garcibuey bei Salamanca und zu Alpera bei Albacete, über die Breuil und Obermaier berichtet haben, gehen im Figurenreichtum, in der Kleidung der Frauen und in den Geräten der Männer freilich über alles hinaus, was wir als paläolithisch anerkennen können. Den paläolithischen Darstellungen von Altamira und Font de Gaume stehen die Rinder und Pferde an einer Felswand zu Albarracin bei Teruel am nächsten. Aber auch manche Höhlen- und Felsenmalereien Nordafrikas könnten hier angeschlossen werden.

Abb. 11. Geometrisierung eines gehörnten Tierkopfes. Nach Verworn. (Zu S. 17.)

Die eigentliche Ornamentik der diluvialen Steinzeit tritt uns namentlich an den kleineren Fundstücken entgegen. Im Übergang von den Tierzeichnungen her steht die Verzierung einer Waffenspitze (Abb. 10a) aus der Madeleine, jetzt in Saint Germain. Sie ist oben mit einem von oben gesehenen Tier oder Tierfell, darunter mit Rosetten geschmückt, die die ältesten Rosetten der Welt sein würden, wenn sich nachweisen ließe, daß es wirklich Pflanzenrosetten und nicht etwa, was wahrscheinlicher ist, von oben gesehene Seesterne, Seeigel oder etwas Derartiges sein sollten. Im Übergang zur reinen Ornamentik stehen regelmäßig gereihte Tierköpfe, wie sie

Gestürzter Büffel.

Wandgemälde in der Höhle von Altamira. Nach E. Cartailhac und H. Breuil, „La caverne d'Altamira“ (Monaco 1906).

an manchen Fundgegenständen vorkommen. Wie sich schon in dieser paläolithischen Verzierungskunst gelegentlich Motive der lebendigen Natur allmählich in Ornamentlinien verwandeln, zeigt die von einem von vorn gesehenen gehörnten Tierkopf ausgehende Entwickelungsreihe (Abb. 11), auf die nach Breuil namentlich Verworn hingewiesen hat. Wie die an sich seltenen Verzierungen mit natürlichen Pflanzenzweigen stilisiert und Ranken zu Spiralen werden, hat nach Piette besonders Déchelette hervorgehoben (Abb. 12). Wie technische Motive zu Ziermotiven werden, zeigt z. B. eine Harpune (Abb. 10 b) aus Thaingen im Rosgarten-Museum zu Konstanz. Sie ist von einem Bandornament umzogen, das sich ebenso auf einem gleichen Gegenstande aus der Dordogne wiederfindet und offenbar der Technik des Umwindens solcher Spitzen mit Tierhautriemen zum Zwecke ihrer Befestigung an Holzschäfte nachgebildet ist. Die hübsche, in der Längenrichtung der Stange aus abwechselnden Streifen und knopfartig vorspringenden Rautenreihen gebildete Verzierung einer Spitze des Rosgarten-Museums (Abb. 10 c) findet sich ebenso, doch durch Zickzacklinien bereichert, an einem ähnlichen Gegenstande in Saint Germain (Abb. 10 d) wieder, obendrein mit Wellenlinien geschmückt, an einem anderen Geräte (Abb. 10 e) derselben Sammlung, der auch die Knochennadel mit reinem Wellen- oder Schlangenlinienornament (Abb. 10 f) und das Geweihstück gehören, dessen beiderseitig ausgezackter Zierstreifen an die Säge des Sägefisches oder die Rückenzeichnung einer Schlange erinnert (Abb. 10 g). Auf den Ursprung dieser und ähnlicher Ziermotive kommen wir zurück.

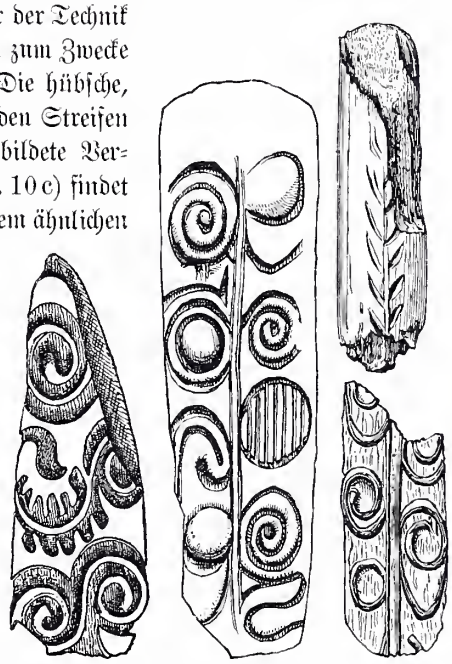


Abb. 12. Pflanzenranken und Spiralornamente auf diluvialen Knochen- und Geweihstücken, in der Sammlung Piette des Museums zu Saint Germain. Nach Verworn.

Es leuchtet sofort ein, daß diese ganze Kunst, die, so greifbar sie uns entgegentritt, scheinbar ohne Anfang und Ende, ohne Ursprung und Folge in unermeßlicher Nebelferne schwebt, sich nicht innerhalb eines Jahrzehnts oder auch eines Menschenalters gebildet und ausgelebt haben kann, daß vielmehr auch hier eine Entwickelung, vielleicht eine Jahrtausende andauernde Entwickelung stattgefunden haben muß. Die Hauptzüge dieser Entwickelung haben wir auch verzeichnen gekonnt. Sie von Stufe zu Stufe zu verfolgen aber möchten wir selbst an der Hand der phantasiereichen Ausführungen Piettes nicht wagen. Überzeugender sind im einzelnen seine Versuche, örtlich begrenzte Schulen zu unterscheiden. Bei aller Ähnlichkeit untereinander zeigen die Arbeiten der Dordogne einen einfacheren, derberen Charakter als die natürlicheren und zugleich phantasievolleren Schöpfungen der Pyrenäengegenden und stehen die besten Zeichnungen von Thaingen in ihrer schlichteren Natürlichkeit wieder auf einem Boden für sich.

Nachdrücklicher jedoch als alle Verschiedenheit tritt uns nach wie vor die Gleichartigkeit des Grundwesens dieser ganzen Kunstübung von den Pyrenäen bis zum Bodensee und bis zur Maas, ja bis nach England und Mähren hinüber, entgegen. Wir empfinden, daß es Menschen gleichen Sinnes gewesen sind, die in diesem ganzen Gebiete gejagt, gefischt, in Höhlen oder in anderen Schlupfwinkeln gehaust und sich das einfache, allem Anscheine nach friedliche

Leben durch künstlerische Übungen verschönt haben. Nach der Rasse und der Herkunft dieses Volkes oder dieser Völker zu fragen, muß die Kunstgeschichte der Naturforschung, der Anthropologie und Ethnologie überlassen. Die Kunstwissenschaft aber hat zu betonen, daß ihr diese ganze Kunstübung der diluvialen Urzeit, wenn sie auch außer allem Zusammenhange mit jeder nachfolgenden Kunstübung stehen sollte, doch schon durch ihr bloßes Dasein als eine Erscheinung von größter Bedeutsamkeit entgegentritt. Zeigt sie doch deutlicher als irgendeine jüngere geschichtliche oder vorgeschichtliche Kunstübung, welche Stufe von Naturwahrheit in schlichten Nachbildungen aus der Welt der Erscheinungen, und welche Höhe des Stilgefühls in der kunstgewerblichen Verwertung solcher Gebilde und einfacher Zierweisen bei den bescheidensten technischen Mitteln und in einer eng umgrenzten Anschauungswelt von der Menschheit im ursprünglichen Zustande unberührter Einfalt erreicht werden konnten.

II. Die Kunst der jüngeren Steinzeit (Neolithische Epoche).

Ein neues Zeitalter brach an. Europa hatte beinahe schon seine jetzige Gestalt und sein heutiges Klima angenommen. Das Mammut war ausgestorben, das Renntier war nach dem Norden ausgewandert, der Hund war der treue Gefährte des Menschen geworden, der neben der Jagd und dem Fischfang bereits der Viehzucht, bald auch dem Ackerbau oblag. Auch das Spinnen und das Weben hatte er gelernt; dazu verstand er, Gefäße mit der Hand aus Ton zu bilden und am offenen Feuer zu brennen; und wenn er es hier und da auch noch nicht verschmähte, in Höhlen oder künstlichen Gruben zu wohnen, so zog er es in der Regel doch vor, Hütten aus Pfählen, Lehm und Reisig zu errichten und mit Zweigen, Rohr oder Stroh zu bedecken. Der Glaube an höhere Mächte, der sich in der Fürsorge für die Verstorbenen und in der Abgrenzung geheiligter Bezirke ausspricht, beginnt sich zu regen.

Die Anfänge dieser „neolithischen Epoche", die auf der ganzen Erde nachweisbar sind, lassen sich ebensowenig nach Jahreszahlen berechnen wie die Anfänge der vorhergehenden „paläolithischen Epoche". Das Ende der jüngeren Steinzeit aber, das überall mit dem Anfang der Metallzeit zusammenfällt, wenn auch das vereinzelte Vorkommen metallener, besonders kupferner Geräte den Übergang noch nicht als vollzogen erscheinen läßt, fällt für verschiedene Gegenden der bewohnten Erde in außerordentlich verschiedene Zeiten. In Ägypten und Babylonien, deren Vorgeschichte wir erst im Zusammenhang mit ihrer Frühgeschichte behandeln können, waren schon im vierten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung Metalle im Gebrauch. Die Steinzeit der nordamerikanischen Indianer, die ihr anstehendes Kupfer nur auf kaltem Wege wie Stein bearbeiteten, und der Inselbewohner der Südsee, die auch heute noch nur eingeführte Metallwaren kennen, reicht dagegen bis zu ihrer Berührung mit den Europäern herab. Für Europa kann man im Durchschnitt das Jahr 2000 vor unserer Zeitrechnung als annähernden Schlußpunkt der Steinzeit hinstellen, wenn auch der Südosten unseres Weltteils schon ein paar Jahrhunderte früher, der skandinavische Norden erst einige Jahrhunderte später mit der Verarbeitung der Metalle bekanntgeworden sein mag.

Als Träger der „neolithischen" Gesittung Europas gelten bereits Völkerschaften der weißen Rasse, der die Vorherrschaft auf dem ganzen Erdball vorbehalten war. Ist Europa selbst, wie die meisten Forscher heute annehmen, Eduard Meyer aber wieder bestreitet, die Heimat der Indogermanen, so ist die Kunst der jüngeren europäischen Steinzeit auch als ihre erste künstlerische Kraftäußerung anzusehen. Freilich stehen wir gleich hier auf äußerst umstrittenem Boden.

Während auf der einen Seite namhafte Forscher, zu deren Vorkämpfern in Frankreich Salomon Reinach, im deutschen Sprachgebiet neben anderen Much und Penka gehören, für die Selbständigkeit und Bodenwüchsigkeit der vorgeschichtlichen Kunst Nord-, West- und Mitteleuropas eintreten, halten auf der anderen Seite nicht minder namhafte Forscher, wie Max Hoernes in Wien, Sophus Müller in Kopenhagen und Oskar Montelius in Stockholm, es für ausgemacht, daß schon in den neolithischen Schöpfungen Mitteleuropas nur Ausstrahlungen der Kunst des Südens und Ostens erkannt werden können. Die Frage ist noch nicht spruchreif. Ist es schwer zuzugeben, daß das Edelgeschlecht, das sich jetzt in Nordeuropa entwickelte, aus eigenen Kräften unfähig gewesen sein sollte, seine einfache Bau- und Verzierungstätigkeit zu entfalten, so ist es doch ausgemacht, daß die südöstlichen Mittelmeervölker bereits eine hohe Gesittung und eine geweihte Kunst besaßen, als unsere Vorfahren in Mittel-, West- und Nordeuropa noch auf dem Standpunkt der reiferen Naturvölker verharrten. Ein gutes Stück der schlichten, naturstarken Baukunst und der einfachen Verzierungskunst des neolithischen Nordens werden wir immerhin als gemeinsames Stammgut des Zeitalters ansehen, die eigenartigeren und jüngeren Gestaltungen aber auf ihre frühere Entwickelung im früher gereiften Südosten zurückführen können. Die Gesittungs- und Kunststufe der jüngeren Steinzeit behält dabei für unsere Anschauung gerade in Nord- und Mitteleuropa ihr besonderes entwickelungsgeschichtliches Gepräge.

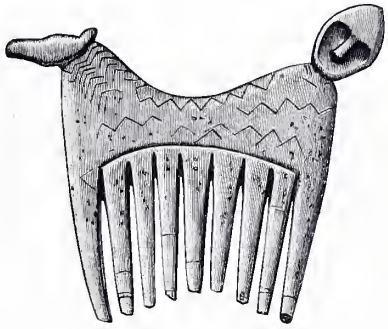


Abb. 13. Neolithischer Kamm aus Gotland, im Stockholmer Museum. Nach Montelius.

Die Ansicht, daß zwischen der älteren und der jüngeren Steinzeit eine Jahrtausende weite kunst- und kulturlose Kluft (der sog. „Hiatus") gähnte, läßt sich nach den Entdeckungen der letzten Jahrzehnte nicht aufrechterhalten. Die Gestaltung der Steingeräte bleibt auch in der Übergangszeit maßgebend. In Frankreich folgt auf das „Azilien" als oberster Lagerungsschicht der Fundstätte Mas d'Azil nach einigen weiteren Zwischenstufen das „Campignien" (Campigny, Seine Inférieure) mit seinen rohen Topfscherben und noch zurechtgeschlagenen Steinwerkzeugen, folgt dann aber die Stufe des Camp de Chassey (Saône et Loire), dessen halb und ganz geschliffene Steinbeile bereits die jüngere Steinzeit kennzeichnen. In Dänemark gehören hierher die Funde Saranws in Maglemose (Seeland), vor allem aber die berühmten, „Kjökkenmöddinger" genannten vorgeschichtlichen Abfallhaufen der Ostseeküsten mit ihren rohen Topfscherben und noch unpolierten Steinwerkzeugen. Für Belgien hat Rutot in Flénu und Spiennes, für Norddeutschland hat Kupka in Kalbe (Altmark) ähnliche Übergangserscheinungen nachgewiesen. In der Schweiz aber bezeichnet der Pfahlbau von Robenhausen bereits die Blütezeit der geschliffenen Steinbeile.

Im arktischen Norden Europas, nach dem, wenn Kossinna recht hat, die Rentierkünstler Südfrankreichs ihren Rentieren gefolgt waren, finden sich dann wenigstens vereinzelte Kunstwerke der alten Art, die im Übergang von der lebendigen Natürlichkeit der paläolithischen Schnitz- und Ritzarbeiten zu der schematisch geometrisierenden Art der neolithischen Erzeugnisse stehen. Natürlich empfunden ist z. B. die Hindin auf einem Geweihstück aus Ystad im Stockholmer Museum. Dekorativ verwendet sind ein Menschenkopf und ein Tierkopf an einem Elchknochenkamm aus Gotland, in demselben Museum (Abb. 13). Der Menschenkopf zeigt, als Ausläufer der Stirn, eine gerade Nase mit tiefliegenden Augenandeutungen und flachen Wangen;

und ein gleiches Antlitz trägt die Bernsteinfigur aus Schwarzort (Abb. 18c) im Königsberger Museum. Naturwahrer ist der Kopf des irdenen Elentiers aus Aloppe (Uppland), noch natürlicher ein aus Elchgeweih geschnitzter Elch von Krasnojarsk in Sibirien. Schematischer erscheinen die kleinen Menschen- und Tiergestalten aus dem Ladogasee, die Kossinna besprochen hat. Als Ausläufer der diluvialen Höhlenkunst aber wirken auch noch die Hirschköpfe auf zwei den fränkischen Höhlen entstammenden Knochenplättchen der prähistorischen Sammlung zu München.

An die französischen und spanischen Höhlenmalereien der Diluvialzeit knüpfen einige lebendig aufgefaßte Tierzeichnungen an nordischen Felswänden an. Zu den besten gehören die Elentiere von Landverk im Jämtland, das Renntier von Böla am Trondhjemsfjord und die Elche von Bardal an demselben Fjord, die später von grundverschiedenen kleinfigurigen bronzezeitlichen Darstellungen überzeichnet worden sind. Daß übrigens auch manche der spanischen Felsenmalereien frühestens dieser Übergangszeit angehören, ist schon (S. 16) angedeutet worden.

Die wichtigsten Fundstätten von Werkzeugen, Gerätschaften und Gefäßen der reifen Mitte der jüngeren Steinzeit sind die Überbleibsel ehemaliger Wohnstätten und die Gräber, die zu ihnen gehörten. Unter Wohnstellen und in Grabstätten finden sich die geglätteten und polierten Steinwaffen und Werkzeuge, die als Leitfunde dieses Zeitraums gelten. Manche Feuersteingeräte blieben auch jetzt freilich noch ungeglättet, und selbst paläolithische Typen retteten sich bis tief in die neolithische Zeit hinein. Die meisten Steinarten aber, die jetzt neben dem Feuerstein in Aufnahme kamen, forderten geradezu, glatt geschliffen und poliert zu werden. Für Prunkwaffen wurden grüne oder grünliche Steinarten bevorzugt; die kostbarsten Beile, Äxte und Meißel bestehen aus Nephrit, Jadeit oder Chloromelanit; auch Serpentin wurde verwandt. Solange man glaubte, daß nur in Asien Nephrit gefunden werde, hatten die Verfechter des asiatischen Ursprungs aller Dinge leichteres Spiel. Seit man weiß, daß auch in Europa Nephrit im Rohzustande vorkommt, besonders seit Adolf Bernhard Meyer nachgewiesen hat, daß dieser durch seine Härte und seine Farbe ausgezeichnete Stein sogar im Alpengebiet heimisch ist, haben diese Fragen ein einfacheres Ansehen gewonnen. Unsere Abbildung 14 stellt einige neolithische Steinwerkzeuge zusammen: a ist ein Nephritmeißel aus Castrogiovanni auf Sizilien, jetzt in der Universitätssammlung zu Palermo, b ein durchbohrter Steinhammer aus dem Lüneburgischen, jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover, c ein ungeschliffener Feuersteinmeißel aus Schonen, d eine Schieferlanzenspitze aus Norrland, beide im Stockholmer Museum.

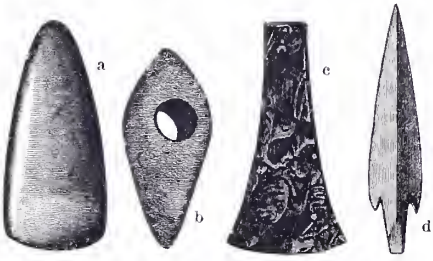


Abb. 14. Gerätschaften aus der jüngeren Steinzeit, in der Universitätssammlung zu Palermo (a), im Provinzialmuseum zu Hannover (b) und im Stockholmer Museum (c u. d). Nach Andrian, J. H. Müller u. Montelius.

Blieben Stein, Holz, Knochen und Horn (vielfach Hirschhorn statt Renntierhorn) nach wie vor die Hauptstoffe, die das jüngere Steinzeitalter verarbeitete, so fing daneben als neues Schmuckmaterial der Bernstein, „das Gold des Nordens", an, eine Rolle zu spielen. Bernsteingehänge kommen in den verschiedensten Gestaltungen, sogar, wie wir gesehen haben, in Menschengestalt vor. Daß aber die ärmere Bevölkerung des Binnenlandes auch ihre Schmucksachen aus Knochen, Stein und Ton herstellte, zeigen z. B. die Funde Johannes Rankes in den neolithischen Felsenwohnungen der Fränkischen Schweiz.

In der Anlage von Wohnplätzen und Grabmälern, denen sich hier und dort wohl schon Heiligtümer anreihten, tat die Baukunst der Menschheit jetzt ihre ersten selbständigen

Schritte. Von den Wohnplätzen dieser jüngeren Steinmenschen nehmen in künstlerischer Beziehung wegen ihrer in der Regel kreisrunden, manchmal aber auch rechteckigen Gestalt zuerst die Grubenwohnungen, die den Übergang von Höhlen zu freistehenden Hütten bilden, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In Deutschland sind solche „unterirdische Hauslöcher", wie Hoernes sie nennt, deren Dach auf niedrigen Pfählen über der Erde lag, besonders in Mecklenburg, Südbayern und im Rhein-, Main- und Neckargebiet erforscht worden. Doch hat man sie auch in Österreich-Ungarn, Frankreich, England und der Schweiz als menschliche Wohnstätten erkannt, die bis in die Steinzeit zurückreichen. In Frankreich besitzt Wohngruben von kreisrunder Gestalt z. B. die neolithische Fundstätte von Saint Loup (Isère), von ovaler Trichterform die bekannte Stätte von Campigny. In Deutschland ist eine der kreisrunden neolithischen Wohngruben zu Jordansmühl (Schlesien) mit einer ringsumlaufenden Erdbank versehen. Die rechteckigen Wohngruben erhalten allmählich eine reichere Gliederung und Ausstattung. Ein „Haus" des steinzeitlichen Dorfes, das Schliz bei Großgartach (Württemberg) aufgedeckt hat, enthält ein Zimmer mit weißen und roten Zickzacklinien auf gelbem Anstrich. Zu Dörfern, die Gräben, Palisaden, Steinsetzungen oder Erdwälle umzogen, waren die meisten neolithischen Wohnstätten Mitteleuropas bereits vereinigt.

Nach der Ansicht des berühmten schwedischen Prähistorikers Montelius haben alle ältesten Hütten und Wohngruben der Urmenschen die runde Gestalt gezeigt. Die Rundform habe sich, meint Montelius, dann durch die Zwischenformen des quadratischen Grundrisses auf der einen, des ovalen Grundrisses auf der anderen Seite zum Rechteck entwickelt; das kegelförmige oder pyramidale Dach der runden oder quadratischen Hütte aber habe über dem rechteckigen Grundriß, zuerst noch von allen vier Seiten schräg emporsteigend, sich zum Walmdach und erst in der Folge zum Giebeldach entwickelt. Erhalten haben sich steinzeitliche Reste solcher Pfahl-, Lehm- und Reisighütten, so seltsam dies zunächst erscheint, in größter Anzahl unter dem Wasserspiegel von Landseen und in Mooren, die ehemals den Boden von Seen bildeten. Es sind die Reste der vorgeschichtlichen Pfahlbauten, die Reste einstiger Wasserdörfer, die, durch schmale Laufbrücken mit dem Lande verbunden, auf Pfählen über dem Seespiegel schwebten. Zuerst in den Schweizerseen entdeckt und von F. Keller maßgebend beschrieben, wurden sie bald an den Seerändern der verschiedensten Länder der Alten und der Neuen Welt wieder aufgefunden. Von den hunderten von klassischen Pfahlbaustätten der Schweiz werden die zu Meilen und zu Robenhausen oft genannt. In Deutschland haben sich ähnliche Anlagen z. B. am Starnberger und Überlinger See, am Barmsee und im Schussenrieder Moor, in Österreich im Attersee, im Mondsee und im Laibacher Moor erhalten. Die Pfahlbauten des Bodenseegebietes hat Tröltsch geschildert.

Der jüngeren Steinzeit werden die Pfahlbauten zugerechnet, insofern die ältesten von ihnen in der Tat aus dieser Zeit stammen und sie an manchen Orten, wie an den meisten Seen der Ostschweiz und in den österreichischen Alpen, mit dem Ende der Steinzeit oder der ihrer Kunststufe nach noch zu ihr gehörenden Kupferzeit verschwinden. Aber es muß sofort betont werden, daß selbst am Züricher See, zu Wollishofen, ein wohl der Bronzezeit angehöriger Pfahlbau zum Vorschein gekommen ist, daß die Pfahlbauten der Westschweiz die ganze vorgeschichtliche Metallzeit überdauern, und daß sie bei manchen Naturvölkern aller Weltteile noch heute die herrschende Bauweise bilden.

Man unterscheidet in bezug auf die Herstellung der Grundlage für den Hüttenbau zwei Systeme der Pfahlbaukunst: den eigentlichen Pfahlbau, für den in der Schweiz Robenhausen

typisch ist, und den Packwerkbau, wie ihn Niederwyl kennzeichnet. Beim eigentlichen Pfahlbau wurden die Pfähle, die das Ganze trugen, dergestalt in den Seeboden eingetrieben, daß sie die Wasserfläche noch ein bis zwei Meter überragten. Oben wurden sie durch eingezapfte Querbalken verbunden, und diese wieder zur Herstellung des Verdecks durch zwei Lagen kreuzweise übereinandergelegter Rundhölzer. Das Wesen des Packwerkbaues dagegen bestand darin, daß verschiedene Lagen von Balken oder Stämmen kreuz und quer dergestalt übereinandergeschichtet wurden, daß sie ein Floß bildeten, auf dem jedoch, wenn das Holz, mit Wasser gesättigt, zu sinken begann, weitergeschichtet wurde, bis der ganze Unterbau sich auf dem Seeboden festsetzte.

Auf dem Verdeck der Alpensee-Pfahlbauten bildete ein Estrich von Lehm die Grundlage der Einzelhütten, die sich in ihrem Aufbau und ihrer Bedachung von den Landwohnungen nicht unterschieden haben werden. Vielfach konnte man aus Überbleibseln nachweisen, daß die Wände aus Ruten geflochten und von außen mit einem Lehmbewurf bekleidet waren, in den geometrische Ziermuster eingepreßt wurden.

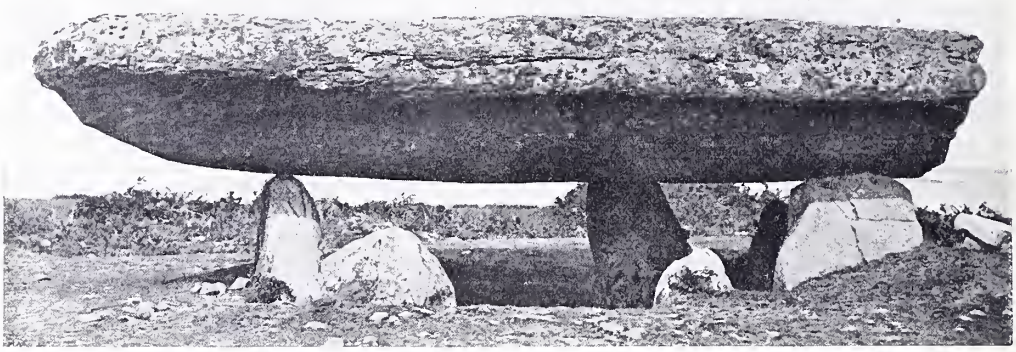


Abb. 15. Der Dolmen von Locmariaquer: der „Kaufmannstisch". Nach Photographie.

Daß die Tektonik, die Zimmermannskunst, und mit ihr die Hausbaukunst Europas diese Pfahlbauten, deren älteste an 7000 Jahre alt geschätzt werden, unter ihren ersten großen Erfolgen zu verzeichnen haben, liegt auf der Hand. Die vielfach aufgeworfene und verschieden beantwortete Frage nach ihrer Veranlassung aber können wir unter Hinweis auf die Pfahlbauten mancher Naturvölker der Gegenwart nur dahin beantworten, daß verschiedene Zweckmäßigkeitsgründe zusammengenommen jene alten Seeanwohner auf die schimmernden Flächen der Seen getrieben haben werden. Das Bedürfnis des Schutzes vor feindlichen Angriffen der Menschen, der Vierfüßer und der Schlangen des Landes sowie die Bequemlichkeit des Fischfanges und der Erlegung der Tiere, die am Seerande ihren Durst löschten, werden zu den Hauptgründen gehört haben. Das Reinlichkeitsbedürfnis und die Freude an dem Leben und Treiben auf der durchsichtigen grünen Flut werden hinzugekommen sein.

Waren alle diese Wohnbauten der jüngeren Steinzeitmenschen aus vergänglichen Stoffen geschaffen, so errichteten diese ihren zur ewigen Ruhe gebetteten Toten an manchen Orten Monumentalbauten, die auf ewige Dauer berechnet waren, und für die Vorgeschichte der Baukunst sind gerade diese „megalithischen", d. h. aus mächtigen Steinen zusammengefügten Grabstätten, die bestimmte, aber weite Strecken der Erdoberfläche bezeichnen, von größter Bedeutung. Treten uns in den Pfahlbauten die Anfänge der Holzbaukunst entgegen, so sehen wir in den megalithischen Grabmälern die Steinbaukunst ihre ersten Kräfte versuchen; und gelingt ihr

mit ihren gewaltigen, fast unbehauenen Blöcken auch noch keine wirklich künstlerische Gestaltung, so versteht sie es doch bereits, das Gesetz des Tragens und Getragenwerdens in monumentaler Einfachheit und für die Ewigkeit berechneter Dauerhaftigkeit auszudrücken; und daß der gewaltige Kraftaufwand, der in der Übereinanderschichtung der Riesensteine zutage tritt, frommen Erinnerungen geweiht war, zeigt uns, daß jene Recken der Vorzeit auch von den gleichen Gemütsempfindungen beseelt wurden wie wir.

In Norddeutschland pflegen wir diese rohen, aber gewaltigen Steinbauten als „Hünengräber" zu bezeichnen. In der Bretagne, ihrem wichtigsten Verbreitungsgebiet, werden sie „Dolmen", d. h. Steintische, genannt, eine Benennung, die in allen Ländern üblich geworden ist. In Schweden, ihrer zweiten Hauptheimat, unterscheidet man Dolmen, Ganggräber und Steinkisten. Die eigentlichen Dolmen (Abb. 15) sind freistehende, wenn auch vielfach mit Erdanschüttungen bedeckte oder bedeckt gewesene Grabbauten: gewaltige, inwendig manchmal

Abb. 16. Das Ganggrab Mané Kerioned bei Carnac. Nach Photographie.

einigermaßen geebnete, auswendig unbehauene Steine bilden die Wände der im Grundriß viereckigen, mehreckigen oder annähernd runden Grabbauten; ein einziger mächtiger Stein pflegt, manchmal weit überkragend, als ihr flaches Dach zu dienen, wodurch sie, aus der Ferne gesehen, wie Riesentische erscheinen. Die Ganggräber sind ähnlich gebaut, aber geräumiger und von einem aufgeschütteten Erdhügel umhüllt, an dessen Oberfläche die Decksteine der Kammer ursprünglich frei lagen, während von außen ein bedeckter Steingang ins Innere führte (Abb. 16). Die großen Gräber dieser Art werden im Norden als „Riesenstuben" bezeichnet. Die „Steinkisten" sind ähnliche, aus senkrecht gestellten Steinplatten gebildete Grabkammern ohne Zutrittsgang. Sie pflegen in der älteren Zeit in Schweden teilweise über dem Erdhügel hervorzuragen, in der Bronzezeit aber ganz unter ihm zu verschwinden. Die Dolmen sind nach der in Frankreich freilich nicht geteilten Ansicht nordischer Forscher die ältesten, die Steinkisten die jüngsten megalithischen Grabstätten. Zu den bekanntesten Dolmen gehören in Südschweden die von Schegrie und von Östra Värlinge in Schonen, in Norddeutschland die auf Sylt, zu Südbostel in Hannover und zu Waldhusen bei Travemünde, in England der Penter-Ifan in Pembrokeshire, in der Bretagne, die ihrer 960 birgt, z. B. der von Crucuno bei Plouharnel. Als riesige Steintische wirken unter anderen der hochschwebende Pierre de la Fée zu Dragnignan (Var), der Dolmen von Castle Wellan in Irland und namentlich der gewaltige „Kaufmannstisch" zu Locmariaquer in der Bretagne (Abb. 15).

Zu den wichtigsten Ganggräbern rechnen wir in Schweden die „Riesenstube" zu Karleby in Westergotland, in Dänemark das interessante Doppelganggrab auf Mön, in Frankreich außer dem Steinbau von Mané Kerioned bei Carnac (Abb. 16) die prächtige „allée couverte" von Bagneux bei Saumur und das mächtige Tumulusgrab auf der Insel Gavr'inis im Morbihan. Von den hohen Erdhügeln (Tumuli), die manchmal über den Gräbern aufgeschüttet werden, enthält der Mont Saint Michel bei Carnac nicht weniger als 19 durch unterirdische Gänge verbundene Einzelgräber. Der mächtigste megalithische Grabbau in Nordeuropa liegt bei New Grange in Irland. Die Decke seiner Hauptkammer ist mit einem Scheingewölbe aus vorkragenden Steinen bedeckt. Noch größer aber ist das Steingrab von Antequera in Spanien. Über 25 m lang und über 5 m breit, wird es ebenfalls von einem Scheingewölbe geschlossen, und sein Zugang wird inwendig von monolithen Pfeilern gestützt, die ihm bereits ein bauliches Gepräge höherer Art verleihen. Ähnliche Scheingewölbe haben sich übrigens an

Abb. 17. Menhir-Reihen zu Menec bei Carnac. Nach Photographie.

verschiedenen iberischen Grabbauten dieses Zeitalters, die Wilke uns nähergebracht hat, in Portugal z. B. am Kuppelgrab zu Alcalá, gefunden.

Den megalithischen Grabbauten aller dieser Arten traten die schlichteren „Steinsetzungen" an die Seite, die als Denkmäler bestimmter Persönlichkeiten, als geschichtliche Erinnerungszeichen oder als Sinnbilder religiöser Vorstellungen angesehen werden können. Der Trieb, Denksteine zu errichten, war eben überall älter als das Vermögen, sie zu baulichen oder bildnerischen Kunstwerken zu gestalten. Einzelsteine dieser Art werden, da sie in Frankreich besonders häufig sind, mit dem bretonischen Ausdrucke „Menhir", Kreise oder Halbkreise solcher Menhirs aber als „Kromlechs", ganze Reihen als „Alignements" bezeichnet. Die Menhirs, die oft von gewaltiger Höhe sind, gleichen rohbehauenen Obelisken von unregelmäßiger Gestalt. Der höchste von ihnen, der Men-er-Hroeck, der, umgestürzt und in fünf Stücke zerbrochen, bei Locmariaquer (Morbihan) liegt, mißt nahezu 21 m. Von Schauern der Ewigkeit umweht sind jene langen, geraden Parallelstraßen von niedrigeren Menhirs, deren bedeutendste in der Bretagne liegen. Die drei Steinreihen von Carnac, von denen die von Menec (Abb. 17) noch aus 1169 Steinpfeilern in elf Reihen, die von Kermario aus 982 in zehn Reihen, die von Kerlescan aus 579 in dreizehn Reihen bestehen, erreichen eine

Gesamtlänge von drei Kilometern, eine ganze Armee stummer Zeugen einer gewaltigen Kraftäußerung, deren Zweck über die Tagesbedürfnisse hinauswies in ein Reich überirdischer Vorstellungen. Man denkt in diesen Steinreihen unwillkürlich der langen Obelisken- und Sphinxalleen, die zu ägyptischen Tempeln führten, und gibt sich gern der Vermutung hin, daß auch sie unter freiem Himmel gelegene Riesenheiligtümer eines Volkes gewesen, das noch nicht gelernt hatte, steinerne Himmel zu wölben. Steinkreise schließen oft eine Seite dieser in ihrer Unscheinbarkeit gewaltigen Anlagen ab. Auch die Steinkreise Skandinaviens, Frankreichs und Englands umgrenzten jedenfalls die geheiligten Bezirke, die zu Beratungen, zu Opferhandlungen oder zu anderen religiösen Weihen dienten. Noch der Steinzeit scheint z. B. der mächtigste der früher sogenannten „Druidentempel" in England, der von kreisförmigem Wall und Graben umringte Steinkreisbau von Abury in Wiltshire, angehört zu haben, der einen Flächenraum von $28^1/_2$ Morgen Landes umschloß.

Ausgehend von Südschweden, von Dänemark und von Nordwestdeutschland, wo die mächtigen, vom einstigen Gletschereis niedergelegten „Wanderblöcke" von selbst zur Aufschichtung drängten, ziehen sich Dolmen und Steinsetzungen zu Hunderttausenden über Holland, England und Irland nach dem Westen Frankreichs (Normandie und Bretagne), von hier einerseits nach Mittel- und Südfrankreich, anderseits über Nordspanien der portugiesischen Küste entlang nach dem Süden Spaniens, dann übers Meer nach Nordafrika und an der ganzen afrikanischen Mittelmeerküste hin, um in der Krim, in Syrien, in Indien, in Korea und in Japan wieder zu erscheinen, während sie im eigentlichen Binnenlande fast gar nicht, höchstens, wie zwischen der Ostsee und der Krim, vereinzelt auf Verbindungswegen zwischen dem Osten und dem Westen vorkommen. Früher nahm man an, daß sie *Marksteine* des Weges der Arier von Indien nach dem Norden Europas seien. Später hat besonders Krause in geistvoller Weise die z. B. von Wilke weitergeführte Ansicht begründet, daß sie, umgekehrt, die große Wanderstraße der arischen Völkerschaften vom Norden Europas über ihr ganzes jetziges oder einstiges Verbreitungsgebiet bis nach Indien bezeichneten. Aber nachweisbar ist weder das eine noch das andere. Am Ende gehören doch auch die megalithischen Bauten zu jenen Äußerungen der menschlichen Kraft, die sich unter den gleichen Bedingungen des gleichen Zeitalters bei verschiedenen Völkern wiederholen.

Den Errungenschaften der Baukunst der jüngeren Steinzeit entsprechen keine ähnlichen Fortschritte in der *Bildnerei* und *Zeichenkunst*. Im allgemeinen muß sogar ein Rückschritt in der Fähigkeit, Tiere und Menschen nachzubilden, anerkannt werden. Auf die vereinzelten Bildwerke und Ritzzeichnungen der Übergangszeit, die noch an die Kraft der Urzeit erinnern, ist schon hingewiesen worden (S. 19). In den meisten Fällen wird nur von unbeholfenen neuen Anfängen geredet werden können.

Zunächst tragen manche megalithische Wand- und Deckensteine sichere Spuren einer künstlerischen Bearbeitung. Die runden Löcher der Eingangsplatten mancher Ganggräber, die kleinen schalenartigen Vertiefungen der „Schalensteine" und die namentlich in Portugal (Dolmen von Alvão) vorkommenden piktographischen Zeichen, die, wie Wilke dargetan, zum Teil mit den roten Zeichen auf den Kieseln der jüngsten Schichten von Mas d'Azil übereinstimmen, können wir nicht deuten. Wir müssen uns an die Schmuckzeichen und Linienspiele halten, wie sie z. B. an 35 Dolmen Frankreichs nachgewiesen worden sind. In der Bretagne gehören jener „Kaufmannstisch" und der Dolmen Men-er-Hroeck zu Locmariaquer, vor allem aber das über und über mit Linienspielen bedeckte Ganggrab von Gavr'inis (S. 24),

in Irland gehört namentlich das Monument von New Grange hierher. Geschäftete und ungeschäftete Beile, konzentrische Kreise, Krummstäbe, joch- und kammförmige Zeichen spielen neben gebogenen Parallellinien, Sparren und wirklichen Spiralen eine Hauptrolle. Das Beil mag die Donnerwolke, die konzentrischen Kreise mögen die Sonnenscheibe gottesdienstlich versinnlichen. Déchelette hat fast alle Zeichen und Linienverschlingungen, selbst die Spiralen,

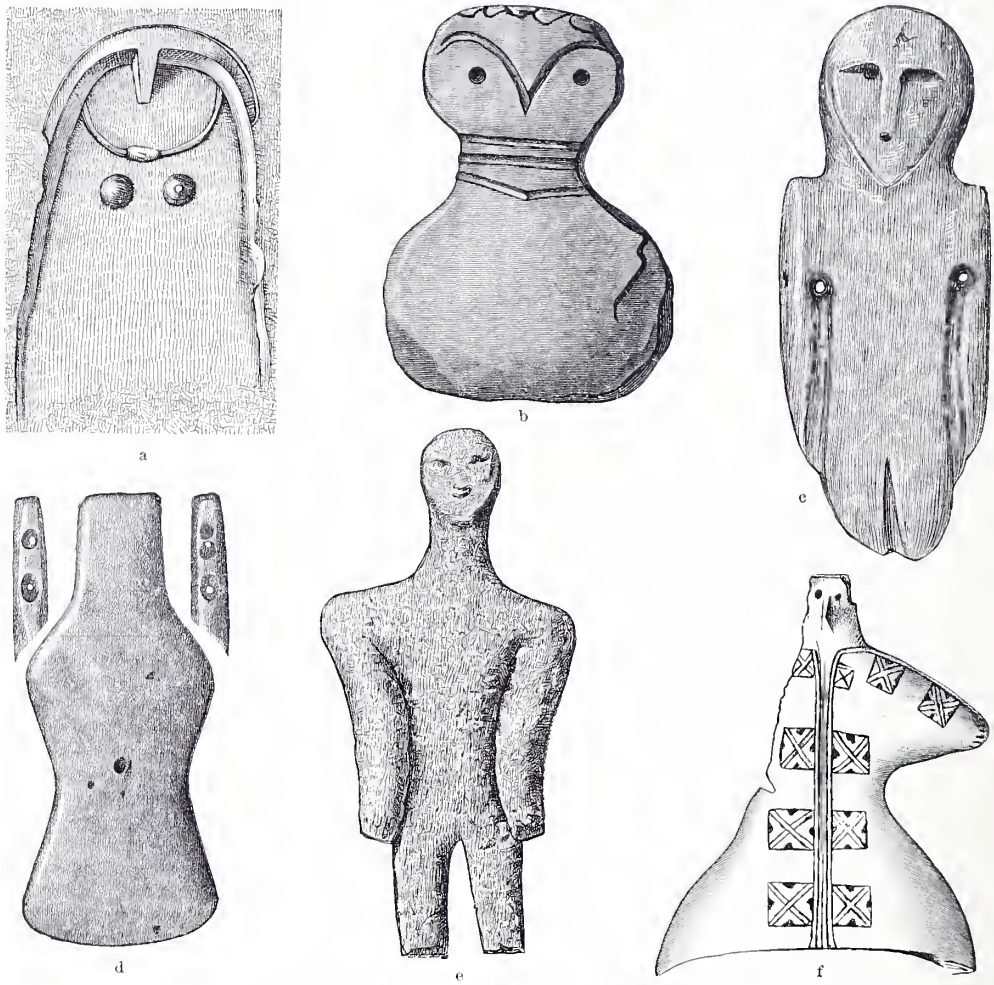


Abb. 18. Neolithische Menschendarstellungen, in der Grotte zu Croizard (a), im Museum für Völkerkunde zu Berlin (b), im Königsberger Museum (c, d), in der Akademie der Wissenschaften zu Krakau (e) und im Rudolfinum zu Laibach (f). Nach Cartailhac, Schliemann, Tischler, Klebs, Forrer und Ranke.

auf zwei Augen mit ihren Brauen zurückgeführt, wie sie als Darstellungen des ewig-weiblichen Göttlichen erscheinen. Gewiß ist nur, daß diese Zeichen und Linienspiele einen religiösen Kern enthalten.

Figürliche Felsenzeichnungen halbplastischer Art kommen auf megalithischen Werken Frankreichs und Portugals vor. Typisch sind besonders die kindlich umrissenen weiblichen, wahrscheinlich göttlichen Gestalten, die sich, stets links vom Eintretenden, in französischen Grabkammern, vor allen Dingen in jenen künstlichen Grabhöhlen der Kreidefelsen der Champagne finden,

die eine Mittelstufe zwischen natürlichen Grabhöhlen und megalithischen Grabkammern bilden. Von Körpergliederung, von Arm- oder Beinandeutungen ist keine Rede. Eine flach vertiefte Nische bildet den Körper, ihr oberes Halbrund die Kopfrundung. Haar und Stirn werden durch eine wulstartige Einfassung dieser oberen Rundung dargestellt. Von ihr senkt sich die Nase, zu deren Seiten die Augen als Punkte gegeben sind, ins Leere. Nur manchmal ist der Mund durch ein paar dürftige Linien, in der Regel ist der Hals durch eine schlichte Schmuckkette, manchmal sind die Brüste weiter unten durch vorspringende Rundungen angedeutet. Eine der kindlichsten dieser Gestalten birgt die Grotte von Courjeonnet, eine der weitestentwickelten die Grotte von Croizard (Marne [Abb. 18 a]). Den gleichen Typus zeigen andere Gebilde der gleichen oder einer ähnlichen Kunststufe, zeigen die vorgeschichtlichen, wenn auch neben Bronzegegenständen gefundenen Marmoridole und Gesichtsvasen, die Schliemann in der zweiten und dritten Schicht von Hissarlik ausgegraben und dem Museum für Völkerkunde in Berlin geschenkt hat (Abb. 18 b), zeigt aber auch schon das (S. 20) erwähnte Bernsteinidol des Königsberger Museums (Abb. 18 c). Die gleiche Entwickelungsstufe erzeugt überall die gleichen Formen. Rohe Tierzeichnungen sind die phantastischen von Leite de Vasconcellos beschriebenen Dolmenbilder der Fundstätte von Alvão in Portugal, der auch die nur durch weibliche Brüste als menschliches Wesen gekennzeichnete unbeholfenste aller neolithischen Steinfiguren entstammt.

An besseren kleinen plastischen Menschen- und Tiergestalten aus der jüngeren Steinzeit fehlt es sonst nicht. Tonfiguren finden sich, von dem Bereiche der späteren griechischen Kunstblüte abgesehen, allerdings fast nur im Osten Mitteleuropas. Hauptsächlich herrscht auch hier wieder die nackte weibliche Gestalt, von der die künstlerische Bewegung abermals ausgegangen zu sein scheint (vgl. S. 11). Merkwürdig sind die weiblichen nackten Sitzfiguren mit mächtigen Unterkörpern und eingeritzten Verzierungen aus der Nähe von Philippopel, jetzt im Wiener Hofmuseum; nicht minder merkwürdig die weiblichen Tonfiguren aus Cucuteni im Museum zu Bukarest, flachbrüstig mit knopfartigen Köpfen, aber mit mächtig entwickelten Hüften, über und über mit spiralförmigen Ritzungen geschmückt, die an Tätowierungen erinnern. Formloser, aber mit besser ausgebildeten Köpfen erscheinen die zahlreichen kleinen Tonfiguren aus Butmir im Museum zu Serajewo in Bosnien. Noch ganz aus der Steinzeit stammen auch die kleinköpfigen, breit bekleideten Tonfiguren aus dem Laibacher Moor, während die unbeholfenen Tiergestalten vom Pfahlbau im Mondsee schon der Kupferzeit angehören. Eine Richtung, die die menschliche Gestalt in geometrisch regelmäßige Figuren und Körper hineinzieht, geht, wie wir gesehen haben (vgl. S. 17), von Anfang an neben realistischen Versuchen her. Aus der jüngeren Steinzeit zeigt die Bernsteinfigur aus Krucklinnen im Königsberger Museum (Abb. 18 d), wie aus einer rechteckigen Figur durch Einziehung der Taille und Halsansatz allmählich eine menschliche Gestalt hervorwächst; und selbst die wegen ihrer gemusterten Bekleidung bedeutsame Tonfigur aus dem Laibacher Moor im Rudolfinum zu Laibach (Abb. 18 f) läßt diese Entwickelung noch ahnen. Zu den realistischeren Versuchen der Steinzeit gehören einige der in den polnischen Höhlen gefundenen Knochenschnitzereien, von denen eine vierschrötige Gestalt in der Akademie der Wissenschaften zu Krakau (Abb. 18 e) hervorgehoben sei. Realistisch gemeint sind aber auch die kleinen weiblichen Tonfiguren mit stark entwickelten Gesäßen, die der sogenannten „Tripoljekultur" (S. 32) in der Ukraine angehören.

Übrigens ist zu bemerken, daß die neolithischen Menschenfigürchen, in denen man Idole oder Talismane vermutet, bei all ihrer Unförmlichkeit doch an jedem Fundort ihren besonderen, ausgeprägten Typus haben; und gerade dieses Umstandes wegen können wir sie,

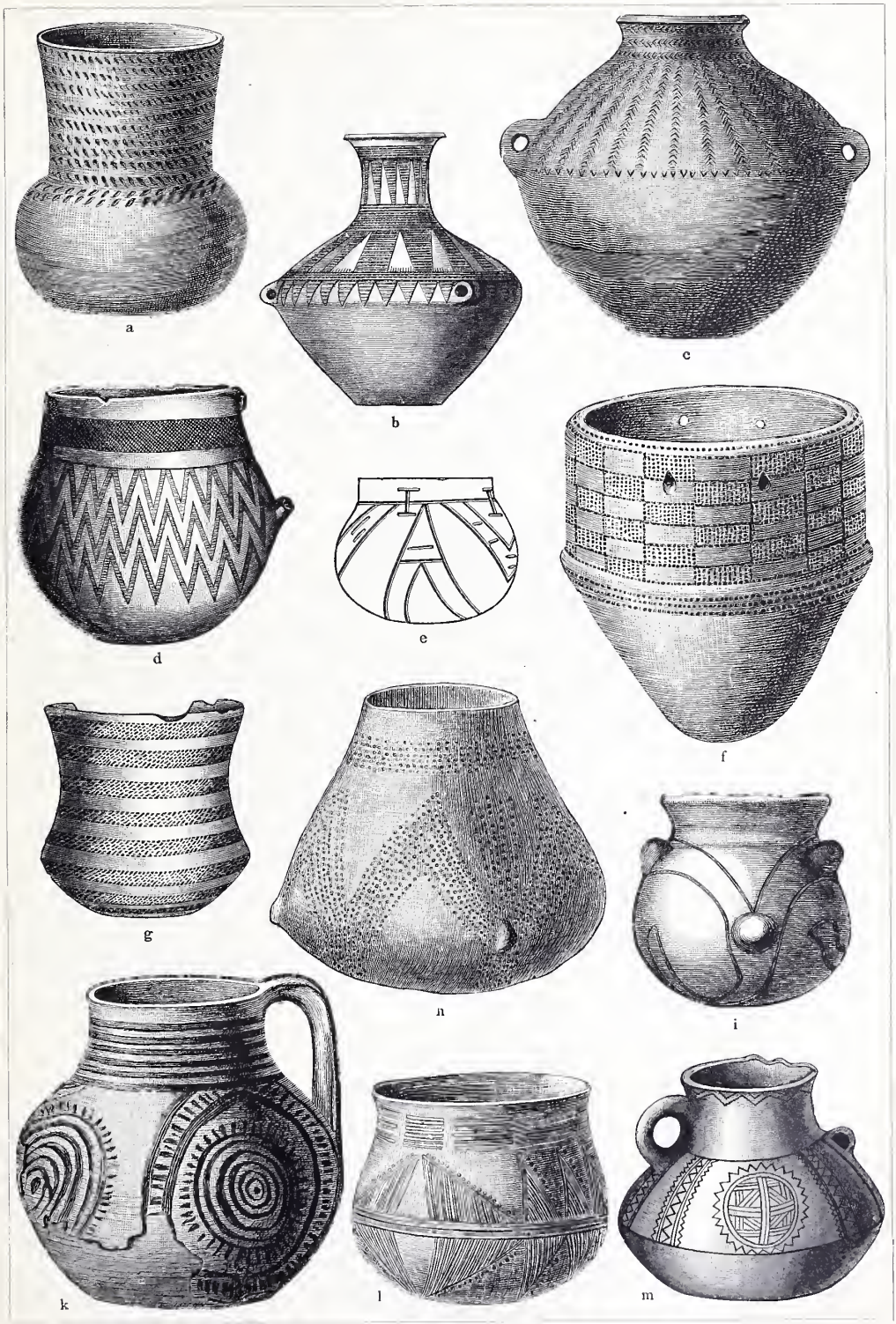
wenn sie auch im Südosten Mitteleuropas häufiger sind als im Norden oder Westen, nicht ohne weiteres als Ausstrahlungen der ägäisch-mykenischen Kunstwelt ansehen, mit deren Typen sie nur teilweise übereinstimmen.

Als fertige *Kunsthandwerker* treten die Europäer der Kulturstufe der jüngeren Steinzeit uns vor allen Dingen in ihrer *Töpferei* (Keramik) entgegen. Hier stehen wir wirklich den Anfängen einer Entwickelung gegenüber, die sich bis zur Gegenwart fortsetzt. Hier sehen wir die Verzierungskunst, da von den Werken der alten Flecht- und Webekunst so wenig erhalten ist, wirklich ihre ersten Triumphe feiern. Es ist erstaunlich, über welche Fülle mannigfaltiger und schöner Gefäßformen und verschiedenartig ansprechender, wenn auch fast ausschließlich geometrischer Verzierungsmotive die neolithische Menschheit verfügte. In der ungeheuren Menge steinzeitlicher Tongefäße und verzierter Scherben, die sich in den vorgeschichtlichen Sammlungen aller Länder Europas angehäuft haben, läßt sich zunächst eine gewisse Gleichartigkeit der technischen und ornamentalen Grundlagen nicht verkennen. Daneben treten aber auch nicht minder deutlich die Verschiedenheiten hervor, die durch örtlich nebeneinander hergehende und zeitlich aufeinander folgende Entwickelungen bedingt werden. Mit der großen wissenschaftlichen Arbeit, hier zu sichten, auseinanderzuhalten und zusammenzustellen, haben sich seit den letzten Jahrzehnten immer zahlreichere Forscher befaßt. Neben den Schriften von Virchow, Tischler, Voß, Brummer, Wagner, Koenen und namentlich von Klopfleisch und Goetze treten jetzt die Arbeiten von Schliz, Köhl, Kossinna, Heierli, Reinecke, Wosinsky, Pič, Schuchardt, Forrer, Wilke, Hubert Schmidt und Kauffmann in den Vordergrund. Die Ansichten aller dieser Forscher über die Entwickelung der neolithischen Kunsttöpferei gehen aber so weit auseinander, daß noch keine abschließende Zusammenfassung möglich ist. Aus der Fülle der Erscheinungen können nur einige Beziehungen hervorgehoben werden.

Gemeinsam ist der ganzen Töpferei der Steinzeit die Unkenntnis der Töpferscheibe, das Brennen am offenen Feuer und die Verzierung der Gefäße durch geometrische Linienmuster, die vor dem Brennen in die noch weiche Masse eingedrückt, eingestochen oder eingeschnitten und oft mit einer weißen Kalkmasse ausgefüllt (Taf. 4 n), hier und da auch farbig bemalt wurden. Eine Entwickelung zeigt sich, z. B. in Mitteldeutschland, von strengeren und wohlgefälligeren Amphoren- und Becherformen zu kugeligeren, weniger gegliederten Topf- und Kannenbildungen, von bloßen Schnürlochhenkeln zum Durchziehen der Schnüre, an denen die Gefäße getragen oder aufgehängt wurden, zu Griffhenkeln, die als Handhabe dienen konnten, von nur eingedrückten zu eingestochenen, eingeschnittenen, schließlich aufgemalten, von geradlinigen zu geschweiften, gebogenen und runden Zierlinien.

Die *eingedrückten Verzierungen* beginnen mit bloßen Fingereindrücken in den noch feuchten Ton. Ringsherum in gleicher Höhe wiederholt, bilden sie Kränze von fast lebendig wirkender Unregelmäßigkeit der einzelnen Glieder. Strenger geometrische Figuren schon hinterlassen die Eindrücke von Fingernägeln. Mit stumpfen abgerundeten Gegenständen werden derartige *Tupfenverzierungen* von regelmäßiger Gestalt erzeugt (Taf. 4 g und h). Die beliebteste Eindrückverzierung aber entstand durch den Abdruck von Schnüren, mit denen man das noch weiche Gefäß ursprünglich vielleicht wirklich vor dem Brennen zusammengehalten hatte. Dreizeilig zeigt eine echte *Schnurverzierung* in wagerechten Parallellinien mit senkrechten Zwischenlinien z. B. unsere thüringische Amphora aus dem Provinzialmuseum zu Halle (Taf. 4 i).

Die Linien der *Stichverzierungen* bestehen aus dicht nebeneinander gestellten Einzelstichen, die ihre Gestalt von der Form des eingestochenen Knochenpfriemens, Holzsplitters oder



Taf. 3. Neolithische Keramik I. *Nach Goetze, Klopfleisch, Montelius, Andrian, Ranke und Much.*

a Thüringischer Becher mit Stichverzierung im Museum zu Halle. — b Thüringische Krugamphora im Germanischen Museum zu Jena. — c Thüringisches Gefäß im Gymnasium zu Sangerhausen. — d u. g Villafratigefäße im Nationalmuseum zu Palermo. — e Wickelbandgefäß von Sondershausen. — f Hängegefäß im Nationalmuseum zu Stockholm. — h u. l Hinkelsteingefäße im Mainzer Museum. — i Bogenbandgefäß von Weimar. — k Gefäß vom Mondsee. — m Gefäß aus dem Laibacher Moor im Wiener Hofmuseum.

Taf. 4. Neolithische Keramik II. *Nach Klopfleisch, Ranke, Wilke, Hoernes und Hahne.*

a u. c Töpfe von Butmir im Museum zu Sarajewo. — b u. m Gefäße aus Großgartach. — d u. k Nordwestdeutsche Gefäße mit Stichverzierungen im Provinzialmuseum zu Hannover. — e Bemaltes Gefäß von Tripolje. — f Bemaltes Gefäß von Cucuteni im Museum zu Bukarest. — g u. h Scherben mit Tupfverzierungen im Museum zu Halle. — i Amphora mit Schnurverzierung im Museum zu Halle. — l Bemaltes Gefäß von Patreny. — n Thüringische Scherbe mit weißen Einlagen. — o Rössener Topf.

Schilfrohres empfangen (Taf. 3 a). Eine große Urne aus Bodman am Bodensee im Rosgarten-Museum zu Konstanz zeigt regelmäßig dreieckige Eindrücke, die mit einem Stück dreiseitigen Riedgrases eingestochen zu sein scheinen. Die eingeschnittenen oder mit dem Stichwerkzeug eingefurchten geraden Linien, die die natürlichsten Grundlagen geometrischer Muster bilden, kommen in der neolithischen Keramik häufig als Einfassung der Schnüre oder der Felder vor, deren Schraffierungen aus Einzelstichen zusammengesetzt sind. Auf unserer Tafel 3 zeigt Fig. b eine schöne, im Weimarischen gefundene Krugamphora aus dem Germanischen Museum zu Jena, deren „Stichverzierungszacken", um mit Klopfleisch zu reden, von „Schnittverzierungslinien" eingefaßt werden, Fig. c aber ein in der Provinz Sachsen ausgegrabenes Gefäß „mit Schnittverzierung und eingedrückten Dreiecken" aus der Gymnasialsammlung zu Sangerhausen. Im stumpfen Winkel gebrochene Linien (Sparren) werden, wenn eine Gratlinie hinzutritt, zu Tannenzweig-, Fischgräten-, Vogelfeder- und Farnmustern. Daß die Naturbeobachtung bei der Entstehung derartiger Muster mindestens mitgewirkt hat, ist einleuchtend. Zu einer symbolischen Deutung gibt die Einfachheit und Selbstverständlichkeit aller dieser Muster der älteren geradlinigen neolithischen Keramik keinen Anlaß.

Abb. 19. Mäanderschema.

Dieser ganzen Schnur-, Stich- und Schnittornamentik tritt nun aber, zum Teil an getrennten Fundstätten neben ihr hergehend, eine zweite, aus anderen Elementen bestehende Verzierungsweise gegenüber, die Klopfleisch als das „Ornament der neolithischen Bandkeramik" bezeichnet hat. Stammen die bisher betrachteten Gefäße aus Gräbern, so sind die unten meist kugelig oder eiförmig gestalteten, aus feiner geschwemmtem Tone hergestellten Töpfe mit derartigen Bandverzierungen hauptsächlich in steinzeitlichen Wohnstätten gefunden worden; die Elemente ihrer oft ebenfalls eingestochenen Verzierungen bestehen aus mannigfach bewegten, von eingerieften Parallellinien begrenzten Bändern, die sich oft, wie lose flatternd, nur „widerwillig unter das Gesetz der Symmetrie beugen", manchmal aber auch durch vorspringende Buckel oder Warzen befestigt erscheinen, die in der jüngeren Zeit überhaupt häufiger als Zierformen der Gefäße auftreten. Den in Winkeln gebrochenen Bandverzierungen, in denen sich manchmal Ansätze zum Mäanderschema (Abb. 19) bemerkbar machen, stehen die in Bogenlinien geschwungenen Bandgewinde zur Seite, die manchmal als Anfänge von Voluten (Schneckenlinien) und Spiralgewinden erscheinen. In den bei Worms bloßgelegten neolithischen Fundstätten haben sich die Töpfe mit Winkelbandverzierungen in den Gräbern, die Töpfe mit Bogenbandverzierungen in den Wohnstätten gefunden. Beispiele der Winkelbandverzierung und der Bogenbandverzierung zeigen die Töpfe unserer Tafel 3e und i. Jener wurde bei Sondershausen, dieser im Weimarischen gefunden. Als Weiterentwickelung der Bandkeramik erscheint die sogenannte „Spiral-Mäander-Keramik" der Gefäßverzierung Osteuropas (Taf. 4a, c und l). Nur uneigentlich aber können Gefäße mit bandartigen Stichverzierungen ohne Einfassung, wie die aus Villafrati auf Sizilien stammenden Töpfe des Nationalmuseums zu Palermo (Taf. 3d und g) und einige besondere deutsche Gattungen, die wir kennen lernen werden, zur Bandkeramik gerechnet werden. Hierher gehören auch die schon geschweiften, mit wagerechten Bändern in dieser Technik versehenen, in Westeuropa verbreiteten „Glockenbecher" oder „Zonenbecher" (Taf. 3d), die einige Prähistoriker als Erzeugnisse eines anderen Volksgebietes scharf von den ähnlichen Bechern der „Schnurkeramik" (Taf. 3a) getrennt wissen wollen.

Die in manchen Handbüchern übliche Dreiteilung der ganzen neolithischen Töpferkunst in Schnurkeramik, Bandkeramik und Glockenbecherkeramik leidet, wie schon Wosinsky und Déchelette bemerkt haben, an dem Grundfehler, daß jede ihrer Klassen verschieden gearteteten Merkmalen unterliegt. Kein Wunder daher, daß hier alles streitig ist. Ist es doch kaum festzustellen, ob mit Klopfleisch, Goetze und Reinecke die Schnurkeramik oder mit Koenen, Köhl und anderen die Bandkeramik als die ältere anzusehen ist. Jedenfalls ist dies in verschiedenen Gebieten verschieden. In Südwestdeutschland soll nach Schliz die Bandkeramik ursprünglich älter gewesen, aber von der Schnurkeramik, die Siegerin blieb, unterdrückt worden sein. Folgerichtiger ist jedenfalls Wosinskys Dreiteilung in Gefäße mit plastischen, vertieften und aufgemalten Verzierungen. Die vertieften Verzierungen sind dann meist mit weißer, seltener mit roter Farbe ausgefüllt („inkrustiert"). Schwerer durchzuführen hingegen ist Hubert Schmidts berechtigte Zweiteilung in Vertikal- und Diagonalverzierungen. Hier können nur einige der meistgenannten Gefäßgruppen etwas näher beleuchtet werden. Die alteuropäische nordische oder „megalithische Tiefstichkeramik" schmückt ihre kräftig geschnittenen Gefäße mit tief eingestochenen, weiß ausgefüllten Linienverzierungen, die meist aus Zickzacken, Dreiecken, Rechtecken oder Schachbrettmustern in lot- und wagerechter Gesamtanordnung bestehen. Dem Provinzialmuseum zu Hannover gehören die nordwestdeutschen Töpfe der Tafel 4 (d und k), dem Stockholmer Museum das Hängegefäß unserer Tafel 3 (f). Die Pfahlbaukeramik, unter deren Sondertypen die fußlosen „Tulpenbecher" zu nennen sind, bevorzugt die schlichtesten Verzierungsarten mit eingedrückten Fingern, Fingernägeln, Tierzähnen oder Stäbchen. Niemals gesellt sich ihr die Bandkeramik, manchmal die Schnurkeramik, seltener die Glockenbechergruppe. Die schon geschilderte „Schnurkeramik" ist einerseits in Thüringen, Sachsen und Böhmen, anderseits im Neckarhügelland und am Untermain zu Hause, vermeidet das linke Rheinufer und Ungarn, taucht aber in England und der Bretagne, in Rußland und in Andalusien wieder auf. Auch ihre Verzierungen bewegen sich vorzugsweise in lot- und wagerechten Linien. Als Ausläufer der nordischen Tiefstichkeramik gelten die mittelelbischen Kugelamphoren im engeren Sinne und die Gefäße des Bernburger Typus, die man z. B. im Magdeburger Museum kennen lernt.

Von den Trägern aller dieser Arten von Töpferei werden jene „Bandkeramiker" scharf unterschieden, die, vom Donaugebiet ausgehend, Mitteldeutschland und den angrenzenden Südosten bevölkert haben. Zu den einfachsten Verzierungen der meist rundlichen Töpfe der Bandkeramik gehören die der Gefäße von Jordansmühl in Schlesien, zu ihren weiter entwickelten Mustern die von Butmir in Bosnien (Museum von Serajewo; Taf. 4 a und c). Hier spielen bereits schematisch ausgebildete fortlaufende Spirallinien eine Hauptrolle.

Von besonderer Wichtigkeit für Deutschland sind einige keramische Sondergruppen, die nach ihren ersten Fundstätten benannt und ebenfalls, aber nur teilweise mit Recht, als Unterarten der Bandkeramik bezeichnet werden. Hierher gehört zuerst die Hinkelsteingruppe, die nach den Gefäßen des Mainzer Museums benannt wurde, die Lindenschmit am Hinkelstein in Rheinhessen (Taf. 3 h und l) ausgegraben hat. Sie sind mit ihren vertieften, weiß gefüllten Zickzacken, Dreiecken, Rauten und Spitzwinkeln die Hauptträger der sogenannten älteren Winkelbandverzierung. Dann folgt die Rössener (oder Niersteiner) Gruppe, deren erste Fundstelle Klein-Rössen bei Merseburg war. Ihre winklig geradlinigen eingestochenen oder eingefurchten Verzierungen verraten immer noch einen nordischen Einschlag (Taf. 4 o). Ihr Bandcharakter wird aber manchmal durch fransenartige Anhängsel betont. An dritter Stelle steht die Großgartacher Gruppe, deren Erstlinge Schliz bei Großgartach im Neckartal fand. Ihre weiß

ausgefüllten Stich-, Strich- und Schnittmuster sind manchmal schon mit Rollstempeln hergestellt. Bogenbänder sind noch selten. Ihr Hauptschmuck gleicht oft mehr angehefteten Halbkränzen oder regelmäßig zugeschnittenen Zeuglappen als eigentlichen Bändern (Taf. 4 b und m). Neben diesen besonderen „Großgartacher" Gefäßen sind aber auch Töpfe gefunden worden, die mit den fortgeschrittensten Mustern der eigentlichen Bandkeramik verziert waren.

Eine wirkliche Weiterentwickelung dieser spätneolithischen Bandkeramik erkennen wir z. B. in den im Rudolfinum zu Laibach, im Johanneum zu Graz und im Naturgeschichtlichen Hofmuseum zu Wien aufbewahrten Gefäßen aus dem Laibacher Moor (Taf. 3 m), auf denen in bandumrahmten Feldern bereits Kreuze und Kreise, die mit Mustern ausgefüllt sind, erscheinen, vor allen Dingen aber in den Gefäßen aus den Pfahlbauten des Mondsees, dessen Reichtum an Kupfergeräten neben einem noch größeren Reichtum an Steingeräten das meiste dazu beigetragen hat, daß man heute mit Much, dem Wiener Entdecker und Besitzer jener Gefäße, mit Hampel und anderen eine besondere Kupferzeit als Vorbotin der wirklichen Metallzeit zwar anerkennt, sie ihrer Kunststufe nach aber ans Ende der jüngeren Steinzeit verweist. Die Gefäße vom Mondsee (Taf. 3 k) entwickeln die Bandverzierung in Verbindung mit schraffierten Dreiecken, schraffierten Vierecken, konzentrischen Kreisen, „Sonnenrädern", Kreuzen und wirklichen Spiralen zu einem Ganzen von reichem, oft gefälligem, manchmal aber auch fremdartigem Ansehen. Hier fühlen wir, obgleich die Technik der eingeritzten, weiß ausgefüllten Zierlinien auf dunkelm Grunde immer noch die gleiche ist und die Ziermuster sich immer noch in streng geometrischen Linienspielen bewegen, den Hauch einer neuen, anders gearteten Zeit. Hier können wir die Frage nach sinnbildlicher Bedeutung mancher einzelnen Zeichen zwar nicht beantworten, jedoch auch nicht als unberechtigt zurückweisen. Hier müssen wir sogar die Möglichkeit einer mit dem Kupfer gekommenen Beeinflussung aus fernen östlichen Ländern zugestehen. Auffallend ist die von Much nachgewiesene genaue Übereinstimmung der Technik und der Ziermuster mancher im Mondsee gefundenen Töpfe und Scherben mit der Technik und Ornamentik von Gefäßen und Scherben aus der untersten vorgeschichtlichen Ansiedelung von Troja und aus Fundstätten auf Zypern, die beide, wie die Pfahlbauten des Mondsees, der bereits Kupfer führenden Steinzeit angehören. Besaß Zypern, die Kupferinsel, doch auch die ältesten Kupferbergwerke, die wir kennen. Die Eigenartigkeit mancher dieser Muster schließt die Möglichkeit aus, daß sie unabhängig voneinander entstanden seien; und alle Wahrscheinlichkeit spricht dann freilich trotz allem, was Hubert Schmidt und Wilke dagegen eingewandt haben, dafür, daß nicht das Mittelmeer, sondern der Mondsee der empfangende Teil gewesen ist. Die Spirale aber, wie wir sie auf den neolithischen Gefäßen von Butmir in schönster Ausbildung gefunden, gehört unseres Erachtens zu den Zierformen, die an verschiedenen Stellen unabhängig voneinander der Natur (Ammoniten) oder der Technik entlehnt werden können.

Farbig bemalte Tongefäße der jüngeren Steinzeit sind in Mitteleuropa verhältnismäßig selten. Hier finden sich in Niederösterreich, Böhmen und Mähren die ersten Spuren polychromer Flachdarstellungen auf neolithischen Töpfen und Schüsseln. Die bemalten Gefäße von Znaim hat Palliardi veröffentlicht. In weißen, gelben, braunen und roten Erdfarben sind Band-, Gitter-, Spiral- und Spitzwinkelzieraten ausgeführt. Mit Rötel oder Eisenocker rot gefärbte Gefäße der jüngeren Steinzeit haben sich auch in der Gegend von Worms und an anderen Orten Deutschlands gefunden. Das Hauptgebiet der neolithischen Gefäßmalerei Europas aber ist der Südosten. Von Ostgalizien und Ungarn zieht es sich nach der Bukowina, Rumänien und Südrußland hinab bis zum Dnjepr. Die malerisch verweichlichte und

verflatternde „Spiral-Mäander-Ornamentik" dieser Gefäßmalerei bedient sich schwarzer, weißer, gelber, brauner, roter und violetter Farben. Auf den Gefäßen von Bilcze Zlota in Ostgalizien werden die entarteten Spiralbänder zu Kreisen, Rädern und Sternen, und in den Zwickeln treten kindlich wiedergegebene Tier- und Menschengestalten hervor. Zu Tordos in Siebenbürgen erscheint neben monochromen Spiralverzierungen eine ähnliche Malerei, in der Dunkelviolett auf bräunlichem Grunde vorherrscht. Im Museum zu Bukarest stehen die eindrucksvollen, mit Bogen- und Winkelbändern bemalten Gefäße von Cucuteni (Taf. 4 f). Besonders reich ist die neolithische Gefäßmalerei in der Ukraine entwickelt, wo Tripolje und Petreny die Hauptstätten der „Tripoljekultur" sind (Taf. 4 e und l). Flüchtige Tier- und Menschengestalten mischen sich auch hier unter die farbigen „Spiral-Mäander"-Verzierungen. Farbige Vasenmalereien der strengeren älteren neolithischen Art aber sind auf Sizilien und in Spanien gefunden worden.

Als halbplastische Zutaten zu steinzeitlichen Tongefäßen sind die Gesichtsandeutungen auf Töpfen aus Fünen, Seeland und Schonen in den nordischen Sammlungen von Bedeutung. Sie sind mit den vorspringenden Doppelöhren der Gefäße verbunden und, wie Sophus Müller annimmt, durch spielende Umbildung des technisch notwendigen Bestandteiles der Gefäße entstanden. In die runden Öhre stach und malte man Augen hinein. Der Zwischenraum, manchmal als Henkel ausgeführt, wurde zur Nase. Der Mund fehlte auch hier.

Während einige Entwickelungstheoretiker die Neigung haben, menschliche Gestalten oder Körperteile sich aus geometrischen Figuren oder toten Gliedern der Geräte entwickeln zu lassen, bestehen andere darauf, daß die meisten geometrischen Figuren aus menschlichen oder tierischen Gestalten hervorgegangen seien. Es ist aber keineswegs ausgeschlossen, daß die Urkunst bald den einen, bald den anderen Weg eingeschlagen hat. Wir kommen auf diese Fragen zurück. In der Kunst wie im Leben kann die gleiche Aufgabe oft genug von verschiedenen Seiten in Angriff genommen werden.

III. Die Kunst der ersten Metallzeit (Bronzezeitliche Epoche).

Abermals ein anderes Zeitalter, ein reicheres, glänzenderes, geschmeidigeres Zeitalter brach an, als die Menschheit die Metalle kennen und gebrauchen lernte. Aber nicht alle Metalle auf einmal wurden ihr untertänig. Die besten Kenner aller Länder halten daran fest, daß in den meisten Gebieten eine Zeit, die nur das Kupfer, die Bronze und das Gold verarbeitete, den Zeiten vorausgegangen ist, die auch das Eisen verwendeten, dessen Stählung erst erlernt werden mußte. Die Übergänge sind überall allmählich. Aber wie der Anfang, so fällt auch das Ende der Bronzezeit, dem der Anfang der Eisenzeit entspricht, in verschiedenen, manchmal sogar in benachbarten Gegenden in außerordentlich verschiedene Zeitpunkte. Nicht um die Kenntnis, sondern um den Gebrauch der einzelnen Metalle handelt es sich. Nach W. Belcks Untersuchungen wären die von Kreta in Palästina eingewanderten Philister die ersten geschichtlichen Eisenarbeiter gewesen. Indessen löste in Ägypten der Gebrauch des Eisens den der Bronze schon ab, als diese in Europa anfing, den Stein zu ersetzen. Der übrige schwarze Weltteil hat, eisenreich wie er ist, das Eisen allerdings früher als die Bronze, ja an manchen Orten fast allein von allen Metallen verarbeitet. Umgekehrt benutzten die amerikanischen Kulturvölker, als die Europäer vor vierhundert Jahren ihre Bekanntschaft machten, immer noch nur das Kupfer, die Bronze, das Gold und etwas Silber. Auch für die meisten Kulturstaaten Asiens lassen sich Bronzezeiten nachweisen; und in Europa bestätigen alle Ausgrabungen und Funde

die Ansicht alter griechischer und römischer Lehrdichter, von denen Lukrez, der Naturkundige, es geradezu ausspricht: „Früher bekannt war des Erzes Gebrauch als jener des Eisens."

Die Bronze oder „das Erz", wie die Dichter und die klassischen Archäologen zu sagen vorziehen, besteht aus einer Mischung von etwa fünf bis fünfzehn Teilen Zinn mit fünfundneunzig bis fünfundachtzig Teilen Kupfer. Das Verhältnis von zehn zu neunzig gilt für vorbildlich. Daß die Kenntnis des Kupfers seiner Legierung mit Zinn vorausgegangen sein muß, versteht sich von selbst. Von vornherein ist es daher auch wahrscheinlich, daß man versuchte, es in reinem Zustande zu verarbeiten, ehe man sich von der Zweckmäßigkeit der Erhöhung seiner Härte und der Aufhellung seiner Farbe durch den Zusatz von Zinn überzeugte. In der Tat sind für weite Strecken der Erde, für Ungarn von Pulszky, für die Schweiz von Groß, für die meisten Länder Europas von Much und von Hampel Kupferzeiten nachgewiesen worden, die der Bronzezeit die Wege gebahnt haben. Da die rein kupfernen Waffen und Geräte, unverziert wie sie zu sein pflegen, sich aber auch ihren Formen nach kaum von denen der Steinzeit unterscheiden, so sieht man die kurze Kupferzeit, wie schon erwähnt, ihrer Kulturstufe nach nur als letzten Teil der Steinzeit an. Hoernes redet daher auch von der „Ohnmacht des Kupfers", das nicht allein, sondern erst nach seiner Verbindung mit „wunderwirkendem Zinn" den Stein zu besiegen vermochte.

In Mittel- und Nordeuropa liegen die vorgeschichtlichen Bronzegebiete, die uns hauptsächlich zu beschäftigen haben. Die Bronzekunst Ägyptens, der großen alten asiatischen Monarchien, der Ägäischen Inseln und Ostgriechenlands läßt sich von der frühgeschichtlichen Kunst dieser Länder nicht loslösen. Die Kupfer- und Bronzezeit Amerikas werden wir bei der Betrachtung der Kunst der alten Kulturstaaten dieses Weltteils kennen lernen. Nur Europa hat eine Bronzezeit, die einer besonderen vorgeschichtlichen Kunststufe entspricht; ja, dies ist nicht einmal für ganz Europa gleichmäßig der Fall. Die Bronzekultur der südlichen Halbinseln und der ihrem Einfluß am leichtesten zugänglichen Gebiete Mitteleuropas, besonders eines Teiles von Österreich und Frankreichs, dessen Bronzezeit Chantre, Breuil und Déchelette aufgeklärt haben, wird so rasch von der vom Süden und Osten andrängenden Eisenkultur, die von Haus aus einen mehr früh- als vorgeschichtlichen Charakter trägt, aufgesogen, daß sie in diesen Gegenden nur vorübergehend zur Geltung kommt. Namentlich die mittel- und nordeuropäische Bronzezeit ist auch durch Sonderforschungen, wie sie Naue für Oberbayern, Richly für Böhmen, Lissauer für Westpreußen, Evans für Großbritannien und Irland, Undset und Hampel für Ungarn, Desor und Favre für die Schweiz, Sophus Müller und Montelius für Skandinavien veröffentlicht haben, bereits einer gemeinsamen Betrachtung erschlossen worden.

Alles weist darauf hin, daß die Kenntnis der Gewinnung und Verarbeitung der Metalle vom westlichen Asien ausgegangen ist. Von hier aus mag der goldschimmernde Bronzestrom sich einerseits nach Ost- und nach Nordasien, dem Sitz der nach Rußland verbreiteten, mit manchen Eigenzügen ausgestatteten sibirisch-uralischen Bronzekultur, gewandt, anderseits ins Mittelmeergebiet ergossen haben, von wo er, wie Sophus Müller annimmt, über Italien nach Spanien, Frankreich und Großbritannien gelangte. Er muß aber auch noch eine dritte Richtung eingeschlagen haben. Nord- und Mitteleuropa hat er wahrscheinlich weder über Nordasien noch über Griechenland, sondern über die Küsten des Schwarzen Meeres und die Ufer der Donau erreicht. Ungehindert wälzte er sich dann mit den großen deutschen Flüssen, die in die Nordsee und die Ostsee münden, dem eigentlichen Norden Europas zu, der seinerseits auf denselben Wegen, auf denen er die Bronzegeräte erhielt, seinen Bernstein im Austausch dem Süden zuführte. Das Ergebnis war, daß die reine Bronzekultur sich am reichsten und

reifften in Ungarn und im Norden entwickelte, wo Skandinavien und Norddeutschland gemeinsame Provinzen des großen Bronzereiches bildeten, in dem, wie zahlreiche wieder aufgefundene Gußformen bestätigen, die Bronze anfangs nur gegossen, später aber auch schon gehämmert und getrieben wurde.

Hat sich also die Kenntnis der Metalle und ihrer Verarbeitung wahrscheinlich von Südosten her über Europa verbreitet, so folgt daraus doch keineswegs, daß auch die ganze Formen- und Verzierungssprache der nordischen Bronzezeit im Südosten entstanden sei. Halten wir es doch

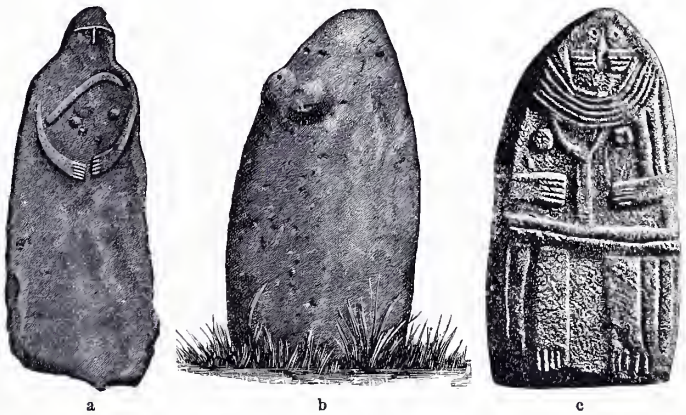
Abb. 20. Das Stonehenge bei Salisbury in Südengland. Nach Ranke. (Zu S. 36.)

schon für irrig, die nordischen Spiralen auf ägyptische oder mykenische Vorbilder zurückzuführen (vgl. S. 40). Daß im Norden jetzt schon manche aus dem Süden eingeführte Stücke vorkommen und nachgebildet werden, spricht nicht dagegen. Im ganzen hat die nordische Bronzezeit sich ihren Formenschatz unserer Ansicht nach selbst geschaffen.

Gewaltig war die Umwälzung, die die Einfuhr des leuchtenden und biegsamen Metalles in der Gesamterscheinung des europäischen Lebens jenes Zeitalters hervorrief, wenn auch die Steinwaffen nur allmählich verschwanden und Pfeilspitzen aus Feuerstein noch lange bevorzugt wurden. Von Bronze waren in der entwickelten Bronzezeit zunächst die meisten *Waffen und Werkzeuge*, die im vorhergehenden Zeitalter von Stein, Horn oder Bein gewesen. Die Dolche wurden anfangs zu kurzen Stoßschwertern, bald zu langen Schlagschwertern (Abb. 25). Die Beile und Meißel entwickelten sich zu den besonderen Formen, die die Bronzewissenschaft mit einem Sammelnamen als „Kelte" bezeichnet (Abb. 24). Die Nadeln nahmen reiche

Zierformen an und bildeten sich, mit Sicherheitsvorrichtungen versehen, hier und da schon jetzt zu den Spangen oder „Fibeln" aus, die zu den kunstgeschichtlichen Leitgegenständen des nächsten Zeitraums, der vorgeschichtlichen Eisenzeit, gehören, und von Bronze oder Gold war auch ein großer Teil der Gefäße und jenes Schmuckes, der in der Steinzeit aus wenig oder gar nicht bearbeiteten Naturerzeugnissen bestanden hatte. Die Biegsamkeit des Metalles führte zu bisher ungebräuchlichen Zierformen. Die Rundung trat in ihr Recht. Diademreifen fürs Haupt, Halsringe, Armringe, Beinringe, Fingerringe, Ketten und Kettchen wurden gegossen oder geschmiedet; runde Zierschilder aus Bronze schmückten die Kleider oder den Hausrat.

Bei alledem veränderten sich die Grundlagen der übrigen Kunstfertigkeiten keineswegs sofort. Der Haus- und Hüttenbau bewegte sich in Nord- und Mitteleuropa in den Entwickelungsgleisen der jüngeren Steinzeit weiter. In der skandinavisch-norddeutschen Provinz lagen die Wohnhäuser zerstreut, weiter südlich schlossen Dörfer und Städte sich immer fester zusammen. Die Pfahlbauten der Schweiz bleiben auch im Bronzealter die lehrreichsten Überreste menschlicher Wohnstätten. Sie liegen weiter vom Ufer entfernt als bisher: an tausend Fuß lang sind hier und da die Laufbrücken, die sie mit dem Lande verbinden. Die Niederlassungen sind ausgedehnter als früher: zu blühenden, volkreichen Flecken über dem grünen oder blauen Wasserspiegel zeigen sie sich manchmal entwickelt. Der Pfahlrost und die Hütten sind besser gebaut: regelmäßig behauen erscheinen die Pfähle, und eingezapfte Balken vertreten manchmal schon das Flechtwerk der Ruten.



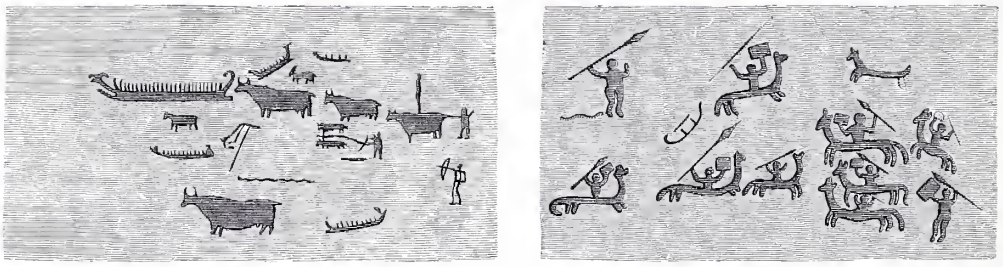
a b c

Abb. 21. a Stein von Collorgues, im Museum von Rodez. b Sardinischer Menhir. Beide nach Cartailhac. c Menhirstandbild von Saint Sernin (Aveyron). Nach Wilke. (Zu S. 36.)

Die megalithische Bauweise, die unbehauene Riesensteine aufeinander zu schichten verstand (vgl. S. 22), erlosch allmählich im Gräberbau, fristete im sogenannten „kyklopischen" Mauerwerk noch eine Zeitlang ihr Leben, überdauerte in den Steinsetzungen sogar die Bronzezeit und entwickelte sich in Einzelerscheinungen selbst im Norden zu einer gewissen idealen Größe. Das sogenannte kyklopische Mauerwerk wird ohne Mörtel aus mächtigen vier- oder vielkantigen Blöcken aufgeschichtet, deren Seiten möglichst genau aneinandergepaßt werden. Ausgebildet erscheint es, wie wir später sehen werden, in der „ägäischen" Kunst der östlichen Mittelmeerküsten, aber auch in Sardinien und auf den Balearen. Zur mitteleuropäischen Bronzezeit gehören kyklopische Stadt- und Lagermauern, wie die zu Saint Jeannet in den Seealpen.

Ein megalithischer Idealbau des Nordens aber ist das berühmte „Stonehenge", das in großartigen Trümmern erhaltene Baudenkmal auf der weiten Heidehöhe über Salisbury in Südengland. Die Sandsteinpfeiler des äußeren Rundkreises dieses Bauwerkes, das in der Regel als Sonnentempel, von Schuchardt jedoch wieder als Gräberdenkmal angesehen wird, sind oben mit Zapfen versehen, denen die Löcher der auf ihnen ruhenden steinernen

Querbalken entsprechen. Die Pfeiler und „Trilithen" (aus zwei stehenden Steinen und einem über diesen liegenden dritten zusammengesetzten Dreigesteine) der inneren Ovalkreise bestehen aus irischem Granit, der übers Meer herbeigeschafft werden mußte. Alle Pfeiler sind vierseitig behauen (Abb. 20). Seiner technischen Behandlung nach kann Stonehenge erst der Bronzezeit angehören. Montelius meint zwar, es müsse um 2000 vor Christus entstanden sein; die jüngere englische Forschung aber glaubt astronomisch berechnen zu können, daß es, genau der aufgehenden Sonne am längsten Tage zugewandt, 1680 errichtet sein müsse. Jedenfalls ist Stonehenge das eindrucksvollste vorgeschichtliche Bauwerk Nordeuropas. Die Steinsetzungen dauern im Norden bis ins geschichtliche Mittelalter an. Aber auch viele der „Menhirs" Frankreichs und Britanniens reichen bis in die Bronzezeit herab. Bemerkenswert ist, daß sie jetzt manchmal wirklich mit Andeutungen menschlicher Körperteile versehen werden. Merkwürdig sind in dieser Beziehung die Steine von Collorgues (Gard) im Museum von Rodez (Abb. 21 a), die durch kindlich dargestellte, auf den Körper gezeichnete Arme und Hände über die steinzeitlichen weiblichen Gottheiten der Champagne (vgl. S. 26) hinausgehen. Ihnen



a b

Abb. 22. Bronzezeitliche Felsenzeichnungen zu Tegneby in Bohuslän. Nach Montelius.

schließen sich die in Kreisen aufgestellten Menhirs von Sardinien an, die uns durch die Andeutung weiblicher Brüste das Streben zeigen, menschenähnliche Gottheiten zu veranschaulichen (Abb. 21 b). Kaum reifer als jene weiblichen Gestalten der Champagne erscheinen die „anthropomorphen" Steine von Fivizzano bei La Spezia, über die Mazzini berichtet hat. Reicher gegliedert innerhalb ihrer unbeholfenen Umrisse aber sind die Menhirstandbilder von Saint Sernin (Aveyron, Abb. 21 c), Ponsthomy (Aveyron) und Les Maurels (Tarn), deren Beine mit ihren fünf Fußzehen vom Gürtel herabhängenden befransten Bändern gleichen.

Die Ansätze monumentaler Zeichenkunst, die sich in manchen nordeuropäischen Gegenden an Dolmen, Menhirs oder natürlichen Felsen (Schalen- oder Zeichensteine, vgl. S. 25) bis in die Steinzeit zurückverfolgen lassen, bilden sich in Skandinavien in der Bronzezeit zu den Vorstufen einer figurenreichen geschichtlichen Wandmalerei weiter. Vor allen Dingen handelt es sich hier um die skandinavischen Felsenzeichnungen, die mit ihrem schwedischen Ausdruck „Hällristningar" genannt zu werden pflegen. Hier und da kommen sie an den Platten von Grabsteinkammern vor; in der Regel aber befinden sie sich an freien, etwas geneigten, niemals senkrechten, manchmal fast wagerechten Flächen glatter Granitblöcke, in die sie, im Gegensatz zu den Umrißzeichnungen der späteren Runensteine, ihrer ganzen Fläche nach eingegraben sind. Die meisten dieser Felsendarstellungen, die manchmal mehrere Meter hoch und breit sind, befinden sich in den schwedischen Provinzen Bohuslän, Östergotland und Schonen sowie in den benachbarten Gebieten Norwegens und Dänemarks. Die

schwedischen Felsenzeichnungen haben Baltzer und Rydberg in einem großen Sammelwerke veröffentlicht. Am häufigsten sind Darstellungen von Zeichen, wie konzentrischen Kreisen, Kreisen mit Kreuzen, Spiralen, Rädern und schalenartigen Vertiefungen, die zum Teil als Sinnbilder der verehrten Sonnenscheibe, zum Teil als Anfänge einer Bilderschrift angesehen werden; künstlerisch anschaulicher sind die üblichen Abbildungen einzelner Waffen und Geräte, wie Schwerter, Beile, Schilde, die deutlich die Formenwelt der Bronzezeit widerspiegeln, zum Teil aber ebenfalls übersinnliche Vorstellungen verkörpern; von größter künstlerischer Wichtigkeit aber sind die Darstellungen von Menschen, Pferden, Rindern, Schiffen, Wagen und Pflügen, die uns das ganze Leben der Helden jener alten Zeiten veranschaulichen. Schiffe spielen eine Hauptrolle, zum Teil lange, vielruderige Schiffe mit zahlreicher Rudermannschaft, Schiffe, die groß und stark genug erscheinen, um noch schwerere Lasten als jene irischen Granitpfeiler von Stonehenge übers Meer zu tragen. Ruderer auf den Schiffsbänken, Reiter mit Schilden und Speeren, Bauern hinter dem Pfluge sind abgebildet. Seeschlachten und Landungen, Reitergefechte und Weideszenen sind dargestellt. Auch an religiösen Handlungen, die wir freilich nicht deuten können, scheint es nicht zu fehlen. Sicher dienen die Schiffe, die Sonnenscheiben tragen, geheiligten Vorstellungen. Einem Felsen in Tegneby (Bohuslän) sind die Ufer- und Weideszene (a) und das Reitergefecht (b) unserer Abbildung 22 entnommen. Ähnliche Felsenzeichnungen, unter denen auch ein Reigentanz vorkommt, finden sich übrigens in den italienischen Alpen, z. B. in Val Fontalba am Col di Tenda. Sie scheinen der älteren Bronzezeit anzugehören.

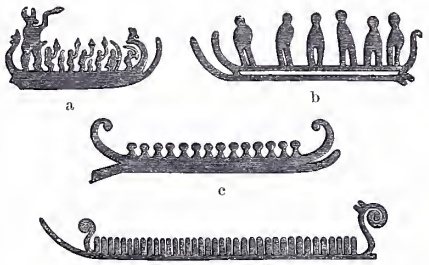


Abb. 23. Darstellungen bemannter Schiffe aus der Bronzezeit (Felsenzeichnungen in Bohuslän). Nach Montelius.

Eine kindlich stammelnde Formensprache tritt uns in allen diesen Felsenbildern entgegen. Von richtigem Verhältnis der einzelnen Gestalten und Dinge zueinander, von räumlich klarem Zusammenschluß des Ganzen und von verständnisvoller Durchbildung der dünnen Einzelformen ist nirgends die Rede. Aber eine gewisse Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Erzählweise verleiht manchem dieser Bilder doch einen Anflug künstlerischen Reizes; und ein Unterschied in der Naturauffassung ist zwischen verschiedenen dieser Darstellungen immerhin wahrnehmbar. Lehrreich ist in dieser Beziehung die Zusammenstellung der vier bemannten Schiffe von Felsenbildern Bohusläns in unserer Abbildung 23. Auf dem ersten (a) und dem zweiten (b) ist der Versuch gemacht worden, den Seeleuten menschliche Gestalt zu geben; auf dem dritten (c) sind sie wenigstens noch mit Kegelköpfen ausgestattet; auf dem vierten (d) sind aber nur noch geometrisch gestaltete aufrechte Zapfen statt der Menschen dargestellt. In Darstellungen wie dieser, die von der

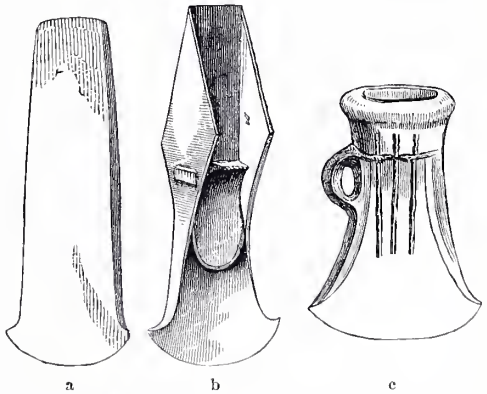


Abb. 24. Entwickelung der bronzezeitlichen Kelte. Nach Ranke. (Zu S. 38.)

Wiedergabe natürlicher Erscheinungen ausgehen, ist es besonders einleuchtend, daß die menschlichen Gestalten zurückgeometrisiert worden sind.

Die einzelnen Bronzegegenstände, die bezeichnend für das ganze Zeitalter sind, finden sich teils in den Gräbern und ihren Aschenurnen, teils in den Überbleibseln der Wohnungen der Lebenden, besonders der Pfahlbauten, teils aber auch als sogenannte Depotfunde (Schatzfunde) an Stellen des Erdbodens, an denen sie aus irgendeinem Grund absichtlich oder auch zufällig (Werkstattfunde) vergraben waren. Nach dreitausend Jahren aus dem Schoße des Erdbodens wieder hervorgeholt, füllen die Bronzesachen dieser Fundstätten nunmehr die vorgeschichtlichen Sammlungen aller Länder und reden auch in ihrem schwärzlichgrünen oder bläulichen Überzug noch eine verständliche Sprache von dem Geschmack und der Kunstfertigkeit uralter Zeiten. Montelius hat die anderthalb Jahrtausende der nordischen Bronzeherrschaft in sechs aufeinanderfolgende Zeitabschnitte eingeteilt, von denen der erste um 1800 v. Chr. beginnt, der letzte um 550 v. Chr. endet. Sophus Müller hält sie für erheblich jünger und kürzer. Wir können uns nur an die Grundzüge des allgemeinen Entwickelungsganges halten.

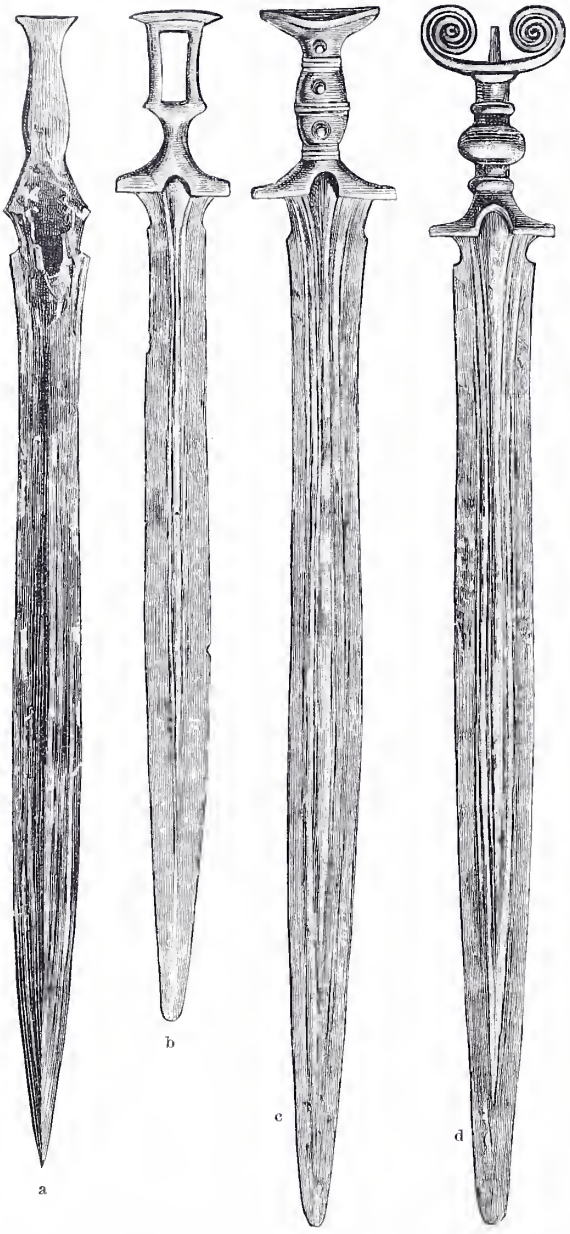


Abb. 25. Schwerter der Bronzezeit, im Museum zu Neuchâtel (b) und in der Sammlung Groß in Neuveville (a, c, d). Nach Groß.

Freilich, wie die Kelte sich von Flachkelten (Abb. 24 a) zu Kelten mit Schaftlappen (sogenannten Paalstäben, b) und zu Hohlkelten (c) entwickelt haben, gehört, da es sich hier nur um die zweckmäßigste Befestigung der Schäfte handelt, kaum der Kunstgeschichte an. Doch mag unsere Abbildung diese Entwickelung verdeutlichen. Erheblicher ist schon die künstlerische Entwickelung der Schwertgriffe. Die flachen, zungenartigen Griffe der ältesten Schwerter (Abb. 25 a) und die durchbrochenen Griffe der etwas späteren Art (b) waren noch bestimmt, mit einer Holz- oder Hornrundung verschalt zu werden; und die vollbronzenen Griffe der entwickelten Zeit (c) zeigen oft noch in ihrer Verzierung die Technik der früheren Befestigung dieser

Verschalung. Die Antennenschwerter (Fühlhörnerschwerter) aber (d), die wohl wirklich im Süden vorgebildet worden, zeigen in ihrem spiralförmig auslaufenden Griff im Norden wie im Süden des Bronzereiches ein ureigenes Ziermotiv des Zeitalters in seiner charakteristischsten Gestaltung. Die abgebildeten Schwerter stammen aus den Pfahlbauten der Schweiz: das erste aus Thielle, das zweite aus Auvernier, das dritte aus Möringen, das vierte aus Corcelettes;

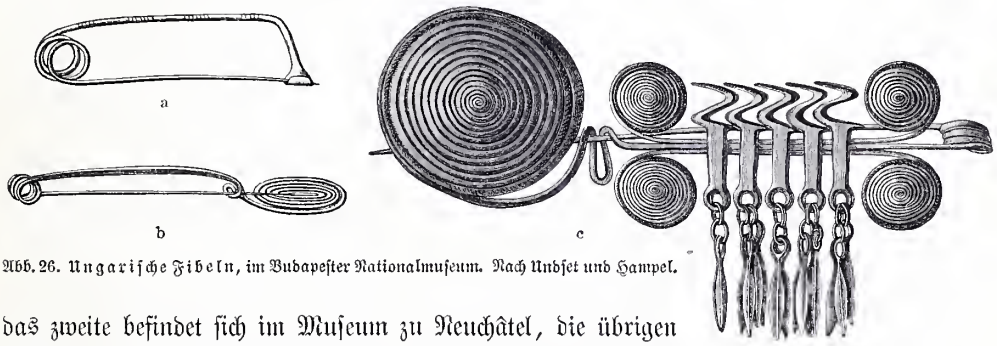


Abb. 26. Ungarische Fibeln, im Budapester Nationalmuseum. Nach Undset und Hampel.

das zweite befindet sich im Museum zu Neuchâtel, die übrigen gehören oder gehörten der Sammlung Groß in Neuveville an.

Künstlerisch anziehender ist die Entwickelungsgeschichte der schon durch ihre Elastizität scheinbar von innerem Leben erfüllten Spangen oder „Fibeln", die sich aus der Bronzezeit in den meisten Ländern Europas freilich noch gar nicht, selten und nur von einfachster Gestalt in Mykene, in den Schweizer Pfahlbauten und in Oberitalien, in einer gewissen Ausbildung aber bereits in Ungarn, in Norddeutschland und in Skandinavien finden. Besonders in bezug auf sie hat Montelius seine typologische Entwickelungslehre ausgebildet, deren Hauptzüge Geltung behalten werden, auch wenn wir Pipers Bedenken gegen sie in manchen Einzelbeziehungen teilen. Den älteren skandinavischen Fibeln, die aus zwei Stücken zusammengesetzt sind, fehlt im Gegensatz zu den ungarischen die elastische Spannkraft; aber sie sind schon früh mit jenen runden, aufgerollten Kopf- und Fußplatten versehen, in denen die nordische Spirale einen ihrer Triumphe feiert. Einfache Fibeln des Budapester Nationalmuseums zeigt unsere Abbildung 26 (a u. b), eine reiche ungarische Fibel derselben Sammlung Fig. c.

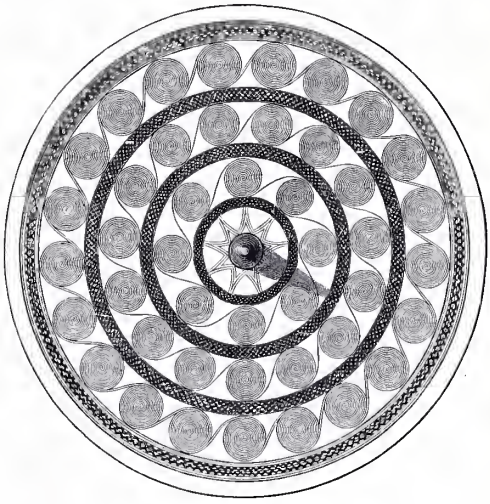


Abb. 27. Südschwedischer bronzener Zierschild, im Museum zu Stockholm. Nach Montelius. (Zu S. 40.)

Für die künstlerische Betrachtung der Bronzezeit liegt das Hauptgewicht auf der Entwickelung der reinen Zierformen. Das Ornament bleibt auch in der Bronzekunst im wesentlichen geometrisch, und die geometrischen Verzierungen der Bronzegegenstände führen einerseits die geradlinigen Muster der steinzeitlichen Keramik weiter (vgl. S. 28), entwickeln anderseits aber, der Rundungslust der Metalle entsprechend, gerade die gebogenen Linien, die am Ende der jüngeren Steinzeit erst vereinzelt auftauchen, zu den leitenden Elementen der Ziermuster. Das

bronzezeitliche Kunstgewerbe schwelgt in Kreisen, Halbkreisen, Spiralen, einfachen und fortlaufend sich überschlagenden Wellenlinien (dem „laufenden Hund" oder „Wasserwogenband"). Karl von den Steinen sagt hübsch: „Die Drahttechnik monopolisierte die der metallosen Zeit längst bekannte Spirale, als ob sie ihre eigene Erfindung gewesen wäre." Aber auch die Anhänger der Lehre, daß die Spirale der nordischen Bronzezeit eine Tochter der mykenischen sei, müssen zugeben, daß die eigenartigen Abwandlungen und Anwendungen der Spirale, die die jüngere nordische Bronzekunst brachte, freie Erfindungen der nordischen Kunst dieser Zeit sind.

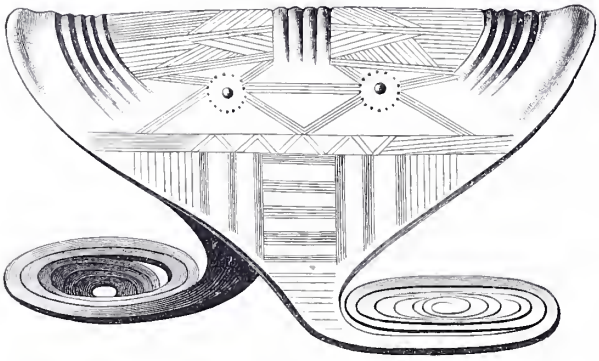


Abb. 28. Böhmischer Armschild, im Vereinsmuseum zu Časlau. Nach Richly.

Unsere Abbildung 27 zeigt einen südschwedischen bronzenen Zierschild aus dem Museum zu Stockholm, unsere Abbildung 28 einen böhmischen Armschild mit Spiralscheiben und Linienornamenten aus dem Vereinsmuseum zu Časlau, unsere Abbildung 29 die Verzierung einer oberbayrischen Brustplatte aus starkem Bronzeblech im Prähistorischen Museum zu München.

Die Entwickelung der bronzezeitlichen Ornamentik von den strengeren Kreis-, Halbkreis- und Spiralformen zu reicher und weicher geschwungenen Wellen, S-Linien und willkürlichen Linienspielen läßt sich besonders gut in der skandinavischen Bronzekunst verfolgen. Unser südschwedischer Zierschild (Abb. 27) stellt noch den strengen Spiralenstil dar. Für die freiere Art ist schon die Verzierung des Hängegefäßes aus Westergotland im Stockholmer Museum bezeichnend (Abb. 30), und besonders phantastisch treten diese welligen, bauschigen Linienregungen uns auf den Klingen mancher skandinavischen und norddeutschen Bronzemesser entgegen. Am merkwürdigsten ist dabei, daß in diesen Ornamenten, vornehmlich gerade in denen der Messerklingen, jene Schiffe der Felsenritzungen (Abb. 23) in mehr oder weniger schematisch gewordener, für den Eingeweihten aber stets erkennbarer Gestalt wiederkehren. Ein deutliches Schiff zeigt z. B. das dänische Messer unserer Abbildung 31 im Kopenhagener Museum. Hier schließen sich auch die Anfänge der nordischen Tierornamentik an. Manchmal werden die geschwungenen Verzierungen an der einen Seite mit mehr oder weniger deutlich erkennbaren Tierköpfen ausgestattet und scheinen sich dann in Drachen, Schlangen,

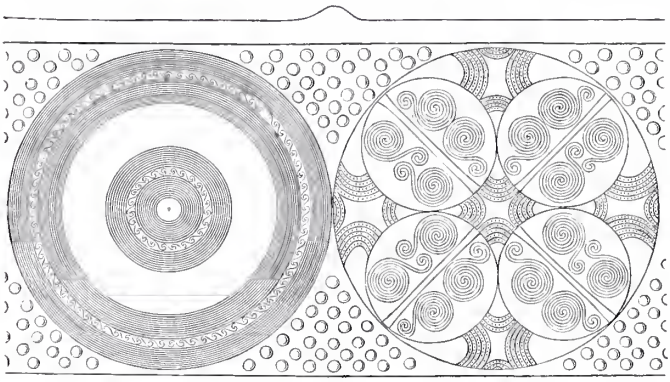


Abb. 29. Verzierung einer oberbayrischen Brustplatte aus Bronzeblech, im Prähistorischen Museum zu München. Nach Naue.

Pferde oder andere Wesen zu verwandeln, wie dies besonders charakteristisch auf einem aus Halland stammenden, früher der Sammlung Hamilton gehörigen Antennenmesser (Abb. 32 c) bemerkbar ist. Die deutlicher charakterisierten Tierdarstellungen im Flachornament aber, besonders die Vogelreihen auf den berühmten Schilden des Stockholmer und des Kopenhagener Museums, denen sich Vogelverzierungen auf dänischen, norddeutschen und ungarischen Gefäßen anreihen, werden von den maßgebenden nordischen Forschern selbst, zumal da die Gegenstände, an denen sie erscheinen, nicht mehr gegossen, sondern schon getrieben sind, für südlichen Ursprungs erklärt und zu dem gleichzeitigen ältesten Eisenkulturkreis, dem Hallstätter Kulturkreis, in Beziehung gesetzt, den wir später kennen lernen werden. An den Griffen der verschiedenen Geräte aber treten plastische Tierköpfe auch schon im älteren nordischen Bronzealter hervor, besonders Pferdeköpfe, wie sie z. B. deutlich an dem Bronzemesser aus Öland (Abb. 32 e) im Stockholmer, an dem Bronzemesser aus Holstein (d) im Kieler Museum erscheinen, aber auch Schwanenköpfe wie die einer Bronzenadel (Abb. 33) des Stockholmer Museums. Die Schwäne sollen wie die Pferde sinnbildliche, der Sonne geheiligte Tiere gewesen sein. Richly fand in einem „Depot" bei Svijany ein Dutzend solcher Bronzeschwäne oder Enten beieinander.

Abb. 30. Hängegefäß aus Westergotland, im Museum zu Stockholm. Nach Montelius.

An den nordischen Messergriffen findet sich auch das Beste, was die Bronzezeit in der Darstellung menschlicher Gestalten geleistet hat. Vor allen Dingen ist hier der Griff des oft genannten, bei Itzehoe in Holstein gefundenen Bronzemessers der Kopenhagener Sammlung (Abb. 32 a) zu nennen. Er stellt eine fast unbekleidete, aber reich geschmückte weibliche Gestalt dar, die in steifer, streng „frontaler" Haltung mit beiden Händen ein Gefäß vor sich hält. Mächtige Ringe schmücken ihre Ohren. Die Gesichtsbildung ist flach, die Körperbildung hager, aber von ziemlich guten Verhältnissen. Fast denselben Kopf, aber auch nur einen Kopf, zeigt das Bronzemesser aus Skanderborg in derselben Sammlung, dem sich ein Messer aus Dithmarschen im Privatbesitz (b) anschließt.

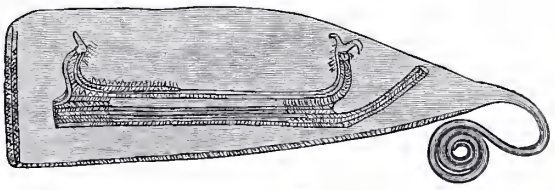


Abb. 31. Dänisches Messer mit Schiffornament, im Museum zu Kopenhagen. Nach Montelius.

Schwächer durchgebildet ist die männliche Gestalt an einem Messergriff aus Schonen in Stockholm. Daß wir es in diesen Messergriffen mit nordischen Arbeiten zu tun haben, beweisen, woran schon Forrer erinnert hat, die Verzierungen ihrer Klingen: es sind die echt nordischen geschwungenen Schiff- oder Drachenverzierungen der jüngeren Bronzezeit. Auch Undset erblickt doch nur „einen gewissen Zusammenhang zwischen diesen Gebilden und den in einer südlicheren früheren Eisenkulturgruppe vorkommenden menschlichen Figuren". Von gleichem Formenverständnis und gleicher Strenge der Behandlung wird sich ihnen aus Europa nur wenig Gleichzeitiges an die Seite setzen lassen. Schwächer sind meist die erhaltenen menschlichen Einzelgestalten der nordischen Bronzezeit, wie eine kleine gliederpuppenartige männliche Figur des Stockholmer Museums, der gegenüber gleichzeitige in Italien gefundene Bronzemännchen in der Tat bedeutende Fortschritte zeigen; und ähnlich verhält es sich mit den einzelnen Tierfiguren. Die kleine bronzene Tiergestalt mit Bernsteinaugen aus Schonen im Stockholmer Museum ist ihrer Art nach kaum zu bestimmen. Das merkwürdigste aller bronzezeitlichen Kunstwerke dieser Reihe ist der von einem Pferde gezogene, einen mit Spiralen geschmückten Sonnenschild tragende Bronzewagen aus Seeland im Kopenhagener Museum (Abb. 34). Im Übergang zur Tontöpferei aber sei der merkwürdigen, noch ganz neusteinzeitlich-schematischen weiblichen Tonfigur des Belgrader Museums gedacht, die mit ihrem reichgemusterten abstehenden Glockenrock als Untersatz eines Gefäßes gedient zu haben scheint. Ihr stirnloser Kopf mit abstehenden Ohren, kreisrunden Augen und einer dreieckigen Mund- und Nasenhöhle ist abschreckend häßlich.

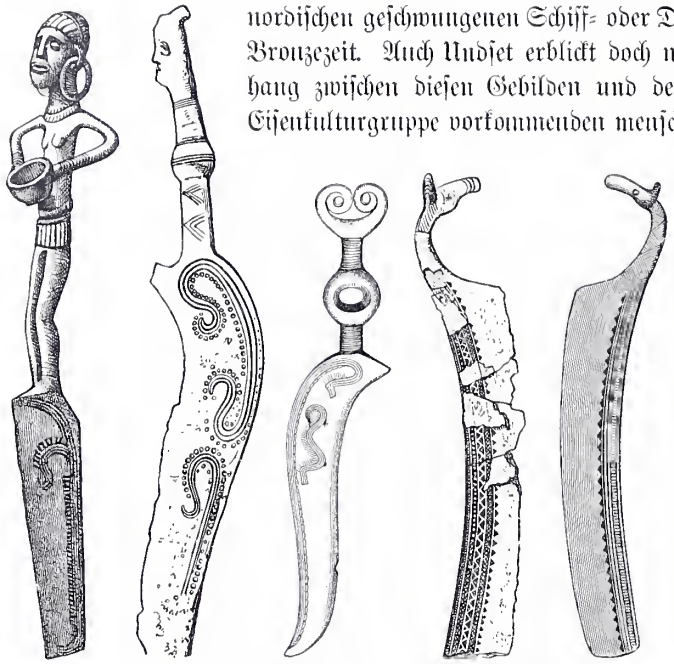


Abb. 32. Messer der Bronzezeit, im Privatbesitz, in den Museen zu Stockholm, Kiel und Kopenhagen. Nach Montelius und Mestorf. (Zu S. 41.)

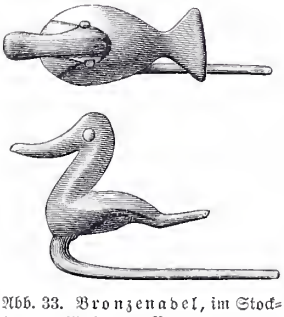


Abb. 33. Bronzenadel, im Stockholmer Museum. Nach Montelius. (Zu S. 41.)

Auf dem Gebiete der Kunsttöpferei läßt sich eine erfreuliche Weiterentwickelung in der nord- und mitteleuropäischen Bronzezeit kaum erkennen. Im allgemeinen verlieren sich allmählich die zarten, geradlinigen, anscheinend punktierten Muster der jüngeren Steinzeit, um derberen und plastischeren Zierweisen Platz zu machen. Buckeln und Warzen, überhaupt vorspringende Zierate einerseits, tiefer und breiter eingegrabene Rippungen und Riefungen anderseits werden häufiger. Zu den hübschesten Gefäßen mit Furchen- und Buckelverzierungen gehören die des „Lausitzer Typus", die man z. B. im Berliner Museum kennen lernt; manchmal aber, wie bei

den Töpfen von Aunjetitz in Böhmen, spielen auch die Gefäßformen als solche, gereift und veredelt, die Hauptrolle (Abb. 35).

Auch zwei eigenartige Erscheinungen der Kunsttöpferei müssen schon an dieser Stelle ins Auge gefaßt werden: die Hausurnen und die Gesichtsurnen. Beide überdauern freilich die Bronzezeit, ja die Entwickelung der eigentlichen Gesichtsurnen gehört, wenigstens im Norden,

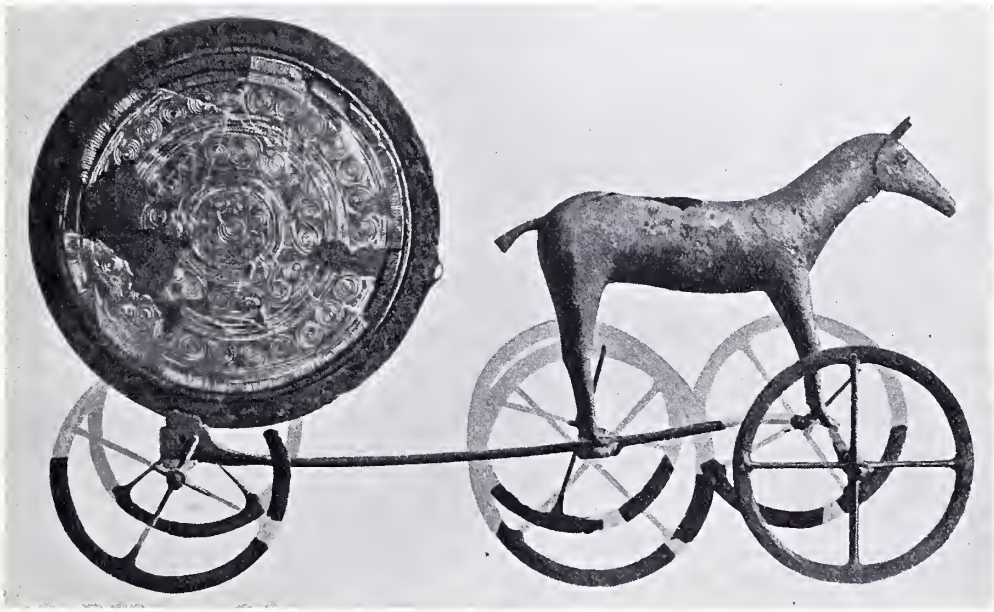


Abb. 34. Bronzewagen aus Seeland, im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller.

erst der Eisenzeit an; aber ihre Vorläufer lassen sich schon in der skandinavischen Steinzeit nachweisen (vgl. S. 32); und daß die Entstehung der Hausurnen der Bronzezeit angehört, hat schon Lisch nachgewiesen und Lissauer bestätigt. Auf die Gefahr hin, unversehens in die Eisenzeit hinabzugeraten, wollen wir die Haus- und Gesichtsurnen gleich hier im Zusammenhang betrachten.

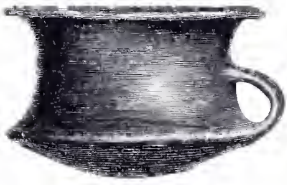
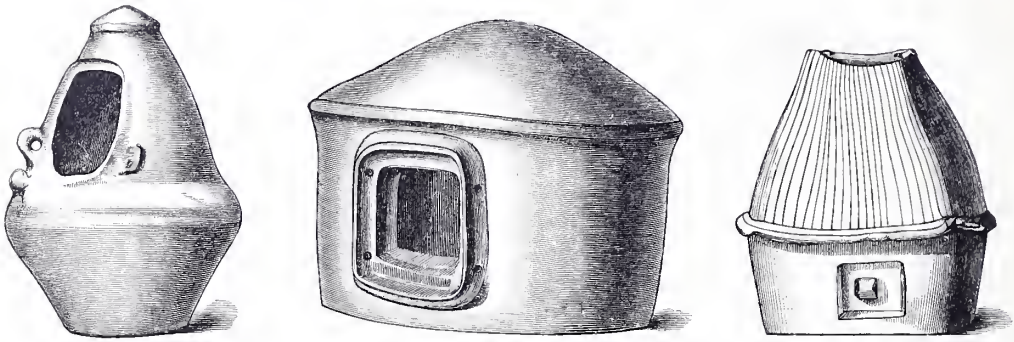


Abb. 35. Aunjetitzer Gefäß. Nach Hahne.

Der Gedanke, der den Aschenurnen in Hausgestalt, den Hausurnen, zugrunde liegt, konnte sich natürlich erst, nachdem die Feuerbestattung Sitte geworden war, entwickeln. Es galt, den Resten teurer Verstorbenen eine anheimelnde Wohnung anzuweisen, die ein Abbild der Wohnung der Lebenden war; gerade in ihrer Wiedergabe der Häuser und Hütten ihres Zeitalters liegt die kunstgeschichtliche Bedeutung der Hausurnen, die um so höher anzuschlagen ist, als sie keineswegs Gemeingut der vorgeschichtlichen Völker waren, sondern nur in engbegrenzten Gebieten, hauptsächlich in Norddeutschland, Dänemark und Schweden auf der einen, in Mittelitalien auf der anderen Seite, vorkamen. Daß die norddeutschen Hausurnen deshalb von den mittelitalischen abstammen müssen, ist nicht überzeugend. Die Entwickelungsgeschichte des Wohnhauses, wie wir sie unter Montelius' Führung (vgl. S. 21) schon kennen gelernt haben, läßt sich auch in den deutschen Hausurnen verfolgen. Der einfachen

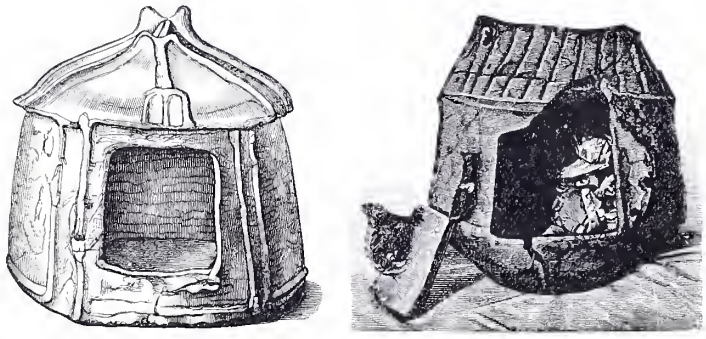
runden Hütte mit hohem, kegelförmigem Dach und hochgelegener, von innen und außen nur mit Leitern erreichbarer, mit einem Riegelbalken verschließbarer Eingangstür entsprechen die Hausurnen einfachster Art, z. B. die Hausurnen von Polleben im Provinzialmuseum zu Halle (Abb. 36 a), von Unseburg und von Seddin im Berliner Museum für Völkerkunde. Dann folgt die runde Hütte mit kuppelförmigem Zeltdach und bereits nach unten verlegter



a b c

Abb. 36. Hausurnen der Bronzezeit I, im Provinzialmuseum zu Halle, im Museum zu Schwerin und im Museum zu Berlin. Nach Lissauer und Lisch.

Eingangstür, wie die Urne von Kiekindemark im Schweriner Museum (b) sie darstellt; dann auf der einen Seite die viereckige Hütte mit hohem, walmdachartigem, aber noch firstlosem Strohdach über vortretender Simsleiste, wie die berühmte Urne von Aschersleben im Berliner Museum (c) sie wiedergibt, auf der anderen Seite das längliche Bauernhaus mit Walmdach, Dachsparren, First und Simsleisten, wie es in der Dessauer Urne des Professors Büttner (e) erscheint. Die italischen Hausurnen dagegen, wie sie zuerst am Albanergebirge, später in Etrurien, besonders in Corneto und in Vetulonia, gefunden worden, gehören, nach ihrer gegiebelten Hausbauart zu schließen, bereits einer höher entwickelten Stufe an. Man vergleiche nur die albanische Hausurne (d) des Berliner Museums.



d e

Abb. 37. Hausurnen der Bronzezeit II, im Museum zu Berlin und im Privatbesitz. Nach Lisch.

Den Gesichtsurnen dagegen liegt das Bestreben zugrunde, den Tongefäßen das Ansehen menschlicher Gestalten zu geben, indem man bald versucht, das ganze Gefäß mit menschlichen Gliedmaßen zu umschreiben, bald sich begnügt, am oberen Teile, besonders am Hals, ein menschliches Gesicht hervortreten zu lassen, bald endlich den Bauch des Gefäßes als menschlichen Kopf erscheinen läßt. Soweit sie Graburnen sind, die die Asche Verstorbener bergen, wie dies bei den norddeutschen Gesichtsurnen der Fall ist, mag ihrer Herstellung etwas

wie die Absicht zugrunde liegen, die lose Asche wieder mit lebendiger Menschenform zu umkleiden oder dem Verstorbenen ein wirkliches menschenbildnisartiges Denkmal zu setzen. Auch Kauffmann hat diese Ansicht neuerdings verteidigt. Aber die Gesichtsurnen sind keineswegs immer Graburnen, z. B. die von Schliemann in den untersten prähistorischen Schichten Trojas ausgegrabenen durchaus nicht; und ihr Ursprung bedarf dann auch keiner weiteren Erklärung, als sie in der Tatsache liegt, daß die natürlichen Formen der Tongefäße von selbst den Gedanken an menschliche Bildungen nahelegen. Reden wir doch schon, ohne an Gesichtsurnen zu denken, vom Hals, vom Bauch und vom Fuß der Gefäße. Ebendeshalb ist es auch nicht notwendig, einen Entwickelungszusammenhang zwischen den Gesichtsurnen verschiedener Gebiete und verschiedener Zeiten anzunehmen; ihre vorgeschichtlichen Hauptgebiete sind Vorderasien (besonders Troja), Italien (besonders Mittelitalien) und Nordostdeutschland, hier besonders Pomerellen, das Gebiet im Westen der Weichsel. Die trojanischen Gesichtsurnen hat

a b c d

Abb. 38. Gesichtsurnen der Bronzezeit, im Museum für Völkerkunde und im Märkischen Provinzialmuseum zu Berlin, im Museum zu Posen. Nach Schliemann (a und b) und Berendt (c und d).

Schliemann, die italienischen Undset, die pomerellischen Berendt behandelt. Charakteristisch für den bronzezeitlichen Typus trojanischer Gesichtsurnen ist das bekannte, von Schliemann ausgegrabene Gefäß des Berliner Museums für Völkerkunde (Abb. 38 a). Der Deckel bildet die Kopfbedeckung. Das Gesicht sitzt am Hals und ist noch genau so mundlos und dürftig gestaltet wie die weiblichen Gesichter der steinzeitlichen Felsenhöhlen der Champagne. Ausgebildeter ist eine etwas jüngere trojanische Gesichtsurne (b) derselben Sammlung.

Einer gleichen Entwickelungsstufe bei manchen örtlichen Abweichungen, wenn auch tatsächlich erst der Eisenzeit, gehören die meisten pomerellischen Gesichtsurnen an, z. B. die „Kaiserurne" im Märkischen Provinzialmuseum zu Berlin (d). Eigentümlich sind die nachgeahmten oder wirklichen Bronze- oder Eisenringe, die diese pomerellischen Urnenköpfe in den Ohren, manchmal auch um den Hals tragen, eigentümlich auch die im dünnsten und flüchtigsten Linienstil eingeritzten Darstellungsversuche von Tieren, Menschen, Wagen, Reitern, die uns an manchen von ihnen entgegentreten. Charakteristische Zeichnungen dieser Art zeigt z. B. die Darsluber Urne (Abb. 39) des polnischen Museums zu Thorn, die freilich keine eigentliche Gesichtsurne zu sein scheint. Die Gesichter der besonders im Danziger Provinzialmuseum zahlreich vertretenen pomerellischen Gesichtsurnen, denen sich noch posensche, schlesische, siebenbürgische Gefäße anreihen, sind meist in allen Teilen angedeutet. Sogar der

Mund ist in den fortgeschritteneren Gefäßen, wie an der Gnesenschen Urne (Abb. 38 c) im Posener Museum, deutlich angegeben.

Auf ägyptische, syrisch-phönizische, etrurische, römisch-rheinische und amerikanische Gesichtsurnen können wir hier noch nicht eingehen; einige von ihnen lernen wir vielleicht später kennen. Doch sei gleich hier bemerkt, daß selbstverständlich manche Erscheinungen, die auf den Anfangsstufen der Kunst unsere Blicke auf sich ziehen, auf den fortgeschritteneren Stufen vor wichtigeren Erscheinungen in den Hintergrund treten werden.

Abb. 39. Darsluber Urne, im polnischen Museum zu Thorn. Nach Conwentz. (Zu S. 45.)

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluß dieses Abschnittes das Gesamtbild der Kunst der Steinzeiten und der Bronzezeit, so erkennen wir, daß die Völker, zunächst die europäischen Völker, in dem endlos langen vorgeschichtlichen Zeitraum in der Tat die Vorstufen aller Künste erreicht haben, deren heiliges Feuer sie später erwärmen sollte. Viele Jahrtausende mußten verfließen, bis die Kunst der geschichtlichen Zeit die Unmittelbarkeit der Naturwiedergabe erreichte, die die Tierdarstellungen der paläolithischen Höhlenbewohner auszeichnete.

Wiederholen wir aber die Frage nach dem Ursprung aller Ornamentik, die wir kennen gelernt haben, so müssen wir zunächst antworten, daß es nicht richtig sein kann, alle Zierate aus einer Quelle abzuleiten, da wir sie vielmehr teils aus der Naturnachahmung, teils aus der Technik, teils aus sinnbildlichen Vorstellungen entspringen sahen. Der Mensch fühlt sich gedrängt, nachdem er sich selbst geschmückt hat, auch seine Waffen und Geräte zu schmücken. Woher die Zierate kommen, überlegt er nicht. Er arbeitet für seine Nutzzwecke und sieht seinen Händen unversehens wohlgefällige Wiederholungen und Verknüpfungen entsprießen; aber er tut auch die Augen auf und bildet nach, was ihm gefällt und geeignet erscheint.

Als erste Quelle der Verzierungskunst sieht die herrschende Lehrmeinung die Technik an. Schon beim Zurechtschlagen der Ränder der ältesten Feuersteingeräte entstanden ja gemuschelte Auszackungen, die, aus Freude an ihrem Zierwert ringsum durchgeführt, zu Ornamenten wurden.

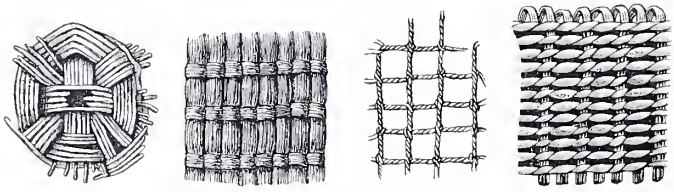


Abb. 40. Pfahlbauzeitliches Flechtwerk. Nach Ranke.

Wenn sodann beim Flechten und Weben aus den sich kreuzenden Binsen, Ruten oder Fäden natürliche Muster (Abb. 40) entstehen, wenn die Finger- und Nägelabdrücke des Bildners im Ton als Schmuck der Gefäße verwertet werden, wenn die außerdem schon in den Ammoniten vorgebildeten Spirallinien, in denen der Metalldraht, aufgerollt, sich am leichtesten verwahren läßt, uns als Ziermuster entgegentreten, so erkennen wir hier überall wirkliche technische Grundlagen der Ornamentik. Auch die Übertragung der natürlichen Formen der einen als Zierformen auf die andere Technik läßt sich in manchen Fällen schon früh nachweisen. Hierher gehört die Nachahmung einer riemenartigen Bandbefestigung als geschnitzter Zierat an einer Harpunenspitze der Diluvialzeit

(Abb. 10b), hierher gehören die Schnureindrücke und nachgeahmten Bandgewinde an Gefäßen der jüngeren Steinzeit (vgl. S. 29), hierher die Nachahmung der Metallbänder und Stiftköpfe, mit denen die Holz-, Horn- oder Beinverschalungen der flachen Schwertgriffzungen befestigt werden, in den Zierformen der vollbronzenen Schwertgriffe der etwas späteren Zeit (vgl. S. 38). Auch können wir zugeben, daß Muster aus sich kreuzenden Linien in manchen Fällen auf Flechtwerk und Gewebe zurückgeführt werden. Unzweifelhaft aber ist man, wie Riegl mit Recht hervorgehoben hat, in der Annahme textiler Motive in den Zieraten der verschiedensten Techniken viel zu weit gegangen. Selbst daß der Gedanke, Tongefäße mit linearen Ziermustern zu umspannen, nur durch die Körbe, die vielleicht älter waren als die Töpfe, oder durch die aus Binsen oder Gräsern geflochtenen Hängenetze, in denen sie über dem offenen Feuer gebrannt wurden, eingegeben worden, ist schwer zuzugestehen, zumal da die Tongefäße der besten neolithischen Zeit, wie Klopfleisch nachgewiesen hat, gerade ihren Bauch von Verzierungen freihalten. Für das Verständnis der Spiralen und Mäander scheint uns aber auch durch die von Stübel für die altamerikanische Kunst ersonnene, von Wilke für die vorgeschichtliche Kunst weitergesponnene, etwas papierene „Verschiebungstheorie", nach der diese Formen durch regelmäßige Verschiebung der untereinander gelegten Hälften durchgeschnittener konzentrischer Kreise oder Quadrate entstanden wären, nichts gewonnen zu sein.

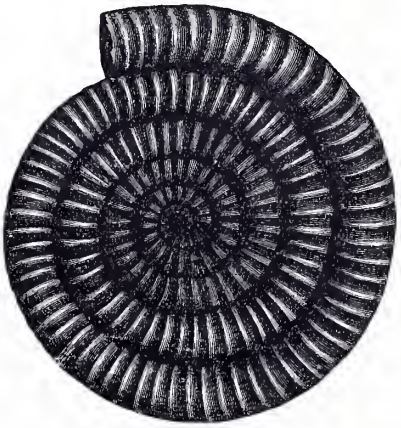


Abb. 41. Ammonit. Nach Neumayr.

Als nicht minder wichtige und kaum minder alte Quelle jeder Verzierungsart sehen wir sodann, wie wir schon wiederholt betont haben, die Naturnachahmung an. Daß die ganze großartige Tierornamentik der Diluvialzeit auf Naturnachahmung beruht, bedarf keines Beweises. Die Fragestellung bezieht sich hauptsächlich auf die geometrische Verzierungskunst, deren Ursprung vielfach, unseres Erachtens aber mit Unrecht, ausschließlich aus technischen Motiven abgeleitet wird. Es ist nicht richtig, daß die Natur keine regelmäßigen geometrischen Vorbilder liefere. An die kristallinischen Gebilde der unorganischen Natur, einschließlich der köstlich regelmäßigen Schneeflocken, ist bereits erinnert worden (vgl. S. 4). Die Chlorkaliumkristalle tragen, worauf der Verfasser dieses Buches im Anschluß an Mitteilungen H. Ehelolfs an anderer Stelle hingewiesen hat, sogar ausgebildete Mäanderzüge, die freilich zu entlegen sind, um als Vorbilder gedient haben zu können, jedoch beweisen, daß die Natur selbst im Sinne der menschlichen Zierkunst arbeitet. Auf die versteinerten niederen Tierarten muß aber um so nachdrücklicher hingewiesen werden, als zahlreiche Funde ergeben haben, daß die Menschen jener Urzeit sich des Schmuckwertes dieser Ammoniten (Abb. 41), Echiniten (Abb. 42) und selbst Belemniten wohl bewußt waren. Zum Aufreihen durchbohrte Ammoniten sind als Schmuckgegenstände nicht nur häufig bei den diluvialen Höhlenbewohnern, sondern auch noch in den Schweizer Pfahlbauten

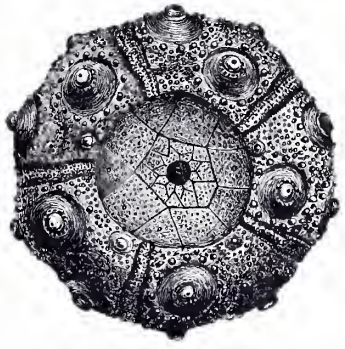


Abb. 42. Echinit. Nach Neumayr.

gefunden worden, und Klopfleisch berichtet ausdrücklich, daß er Echiniten als Wertbeigaben in steinzeitlichen Gräbern angetroffen hat. Man braucht sich diese Naturprodukte nur anzusehen, um sich von dem vorbildlichen Charakter ihrer natürlichen Ornamentik zu überzeugen. Die so häufigen Ammoniten sind die Urbilder aller Spiralen. Die Echiniten zeigen schon künstliche Muster, die aus Kreisen mit Rundknöpfen im Mittelpunkt und aus verschiedenen Liniensystemen bestehen.

Aber auch die lebendige Tierwelt, die die alten Naturvölker so scharf beobachteten, war reich an geometrischen Mustern jeder Art. Man betrachte nur die Rückenzeichnung einer Kreuzotter (Abb. 43), in der die Zickzacklinie des Zierstabes von Montgaudier (Abb. 10 g) in aller Deutlichkeit vorgebildet ist. Man betrachte die konzentrischen Kreise und Zickzacklinien auf den Schwingen eines Schmetterlings wie des Mauerfuchses (Abb. 44). Man betrachte aber auch die Windungen einer Schlange im Grase, denen man die Windungen eines Baches durch die Fluren vergleiche, und man wird wirklich nicht nötig haben, zu fragen, woher der Mensch Motive wie Zickzack- und Wellenlinien, wie Kreise und Spiralen, die wir schon in der diluvialen Kunst kennen gelernt haben, genommen habe. Um konzentrische Kreise zu entdecken, brauchten die Menschen einander ja auch nur in die Augen zu sehen. Wir möchten diesen Hinweis, der vor dem Erscheinen von Haeckels großem Werk über die „Kunstformen der Natur" geschrieben war, auch jetzt nicht durch die Hereinziehung reicherer entlegener Formen erweitern, da nur das Nahegelegene und allgemein Zugängliche für uns beweiskräftig sein kann.

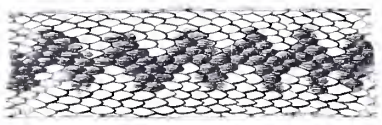


Abb. 43. Rückenzeichnung der Kreuzotter. Nach der Natur.

Abb. 44. Mauerfuchs. Nach Brehm.

Auch die Pflanzenwelt bietet eine Fülle symmetrischer und regelmäßig-geometrischer Linienführungen dar. Jeder Blumenkelch, jedes Fiederblatt, jeder Schachtelhalm ist ein Beispiel dafür. Man denke nur an das erwähnte Tannenzweig- oder Farnkraut-Ornament (vgl. S. 29), das man auch mit Fischgräten und Vogelfedern verglichen hat. Man denke aber auch an jene Rohrstengel, deren dreieckiger Durchschnitt regelmäßige Dreiecke in den weichen Ton der Gefäße drückte, an die runden und gespaltenen Zweige, deren Abdrücke als regelmäßige Figuren erscheinen. Im Rosgarten-Museum zu Konstanz befindet sich sogar ein Topf, der ganz mit Abdrücken oder Nachbildungen des regelmäßig gefiederten Fenertrutzmooses umrankt ist.

Nehmen wir somit im allgemeinen auch an, daß die Elemente der geometrischen Verzierungen, die Dreiecke, Vierecke und Kreise, die Wellen-, Zickzack- und Spirallinien, nicht von Anfang an als abstrakte mathematische Formen in der Vorstellung der Urmenschen gelebt haben, sondern von außen her in sie hineingeraten sind, so schließt dies doch nicht aus, daß die geometrischen Zierate, nachdem sie einmal ausgebildet worden waren, sehr bald als solche nachempfunden und weitererfunden und auf der Höhe der Kunstübung, die sich ihrer bediente, in der Tat als rein geometrische Linienspiele hingesetzt wurden. Das Verständnis für sie, ja das Verlangen nach ihnen hat die Natur, die dem Menschen fast alle seine Zierate vorgebildet hat, ihm mit auf den Weg gegeben.

Zweites Buch.

Die alte Kunst des Morgenlandes.

I. Die ägyptische Kunst.

1. Vorbemerkungen. — Die Hauptzüge der ägyptischen Kunst.

Mit der Weltgeschichte beginnt auch sofort die Kunstgeschichte. Inschriften an Kunstwerken gehören zu den ältesten schriftlichen Urkunden der Menschheit; und es ist ein Glück für die Kunstgeschichte, daß die Beherrscher der ältesten schriftkundigen Länder der Welt, im jungen Besitze der großen Erfindung schwelgend, Denkmäler jeder Art aufs verschwenderischste mit Inschriften ausgestattet haben. Die ältesten dieser geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Urkunden der Menschheit, von denen manchmal ein helles Licht auf noch ältere Denkmäler zurückstrahlt, haben sich einerseits am Nil, anderseits am Euphrat und Tigris, in Ägypten und in Mesopotamien erhalten. Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung entstanden, sind sie viele Jahrhunderte lang versunken, vergessen und selbst, soweit sie bekannt geblieben, zu starrem Schweigen verurteilt gewesen, bis sie im Laufe des neunzehnten und zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts eine nach der anderen dem Tageslicht zurückgegeben, eine nach der anderen dem Verständnis der Gegenwart wieder erschlossen worden sind.

Ob die ältesten Denkmäler sich auf altbabylonischem Boden in Mesopotamien oder auf ägyptischer Erde am Nil erhalten haben, ist noch immer nicht völlig entschieden. Die Wagschale schien sich zugunsten des höheren Alters der altmesopotamischen Kunst zu senken, als die im Berliner Museum aufbewahrte Inschrift des um 550 v. Chr. herrschenden neubabylonischen Königs Nabonid entdeckt wurde, die den altbabylonischen König Naram-Sin 3200 Jahre vor Nabonid, also 3750 v. Chr., herrschen ließ. Stellte doch auch die Völkerkunde, auf deren Widerspruch Maspero und Erman sich früher beriefen, den von Brugsch und anderen längst vermuteten asiatischen Ursprung des ägyptischen Volkes nicht mehr in Abrede. Auch Ratzel sagte (1894): „Der Ursprung der Kultur des Volkes Ägyptens führt auf Asien"; und Schweinfurth stellte sich (1897) ausdrücklich auf Hommels Seite, unter dessen Vortritt einige jüngere Assyriologen so weit gingen, Ägypten als eine vorgeschichtliche Kolonie Altbabyloniens zu bezeichnen. Seit aber C. F. Lehmann den Nachweis geführt hat, daß Naram-Sin, wie Winckler es längst ausgesprochen, nicht vor 2750 v. Chr. gelebt haben könne, ist es, trotz J. de Morgans Einspruch, wieder wahrscheinlich geworden, daß die ältesten bisher entdeckten Denkmäler dem Niltal angehören. Entschieden vertritt auch Eduard Meyer, dessen Zeitbestimmungen für die Geschichte des alten Morgenlandes wir uns anschließen, diesen Standpunkt; und wir können um so mehr dabei bleiben, die ägyptische Kunst der altchaldäischen voranzustellen, als die beiden verwandten Gesittungen am Nil und in Mesopotamien in geschichtlicher Zeit selbständig und gleichberechtigt

nebeneinanderstehen. Lehrreich bleibt es immerhin, daß die zum Abrollen bestimmten Siegelzylinder, die in Ägypten schon in der Frühzeit seiner Geschichte den Stempelsiegeln Platz gemacht hatten, in Mesopotamien noch Jahrtausende länger im Gebrauch blieben.

Uns genügt es für jetzt, die verwandtschaftlichen Züge der altägyptischen und der altmesopotamischen Gesittung als Zeichen einer gemeinsamen Entwickelungsstufe der Völkergesittung zu betrachten, einer Entwickelungsstufe, die sich schon dadurch unmittelbar an die vorgeschichtliche Bronzezeit anreiht, daß nicht nur im alten Babylonien, sondern auch im „Alten Reiche" Ägyptens nur erst Stein- und Bronzewerkzeuge, noch keine Eisenwaffen und -geräte im Gebrauch waren.

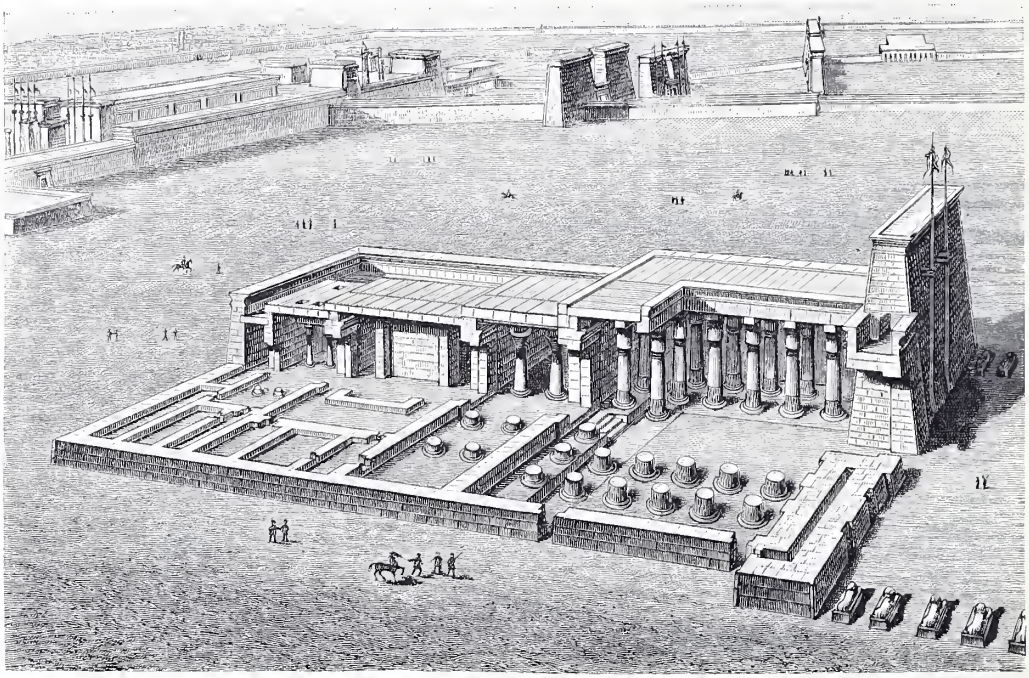


Abb. 45. Rekonstruktion des Chonstempels zu Theben (20. Dynastie). Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 52.)

Die Gegner der Ansicht, daß die Bodenbeschaffenheit, die landschaftliche Natur und das Klima die Kunst eines Landes beeinflussen, müßten jedenfalls für Ägypten eine Ausnahme zugestehen; denn daß gerade die Natur Ägyptens sich überall in seiner Kunst widerspiegelt, könnte nur ein Blinder leugnen. Die Natur und die Kunst des Landes stehen gerade hier in lebendigster Wechselwirkung.

Eigenartig und beschränkt wie der Pflanzenwuchs und die Tierwelt der nur durch die Überschwemmungen des Nils gebildeten langgestreckten Oase in der Wüste, die Ägypten heißt, ist auch der Gesichtskreis ihrer Bewohner, deren Gesittung in dieser Eigenart und Beschränktheit sich im Laufe langer Jahrtausende so folgerichtig aus den gegebenen natürlichen Bedingungen heraus entwickelt hat wie keine zweite; und wenn wir diese Gesittung, einschließlich ihrer Kunst, heute besser kennen als die Kultur mancher uns zeitlich und örtlich näher gelegenen Völker, so verdanken wir das zunächst dem Eifer der Gelehrten: den Ausgrabungen, die Forscher wie Champollion und Lepsius, Mariette, Maspero, Amélineau und de Morgan, Flinders Petrie, Quibell, Green und Garstang, Mace und Reisner, Borchardt, Simon, Steindorff, Möller und

Hölscher in Ägypten geleitet haben, der Sprachforschung, die uns seit Champollion allmählich gelehrt hat, die Geschichte des Nillandes von den Inschriften seiner Bauten und Bildwerke wieder abzulesen, und den großen Veröffentlichungen ägyptischer Denkmäler, von denen, neben den älteren Werken von Champollion, Lepsius, Rosselliui und Prisse d'Avennes, besonders die neueren von Flinders Petrie, Capart und von Bissing das Verständnis der ägyptischen Kunst in Europa verbreitet haben; und diesen großen Veröffentlichungen schließen sich die zusammenfassenden Arbeiten und Einzeluntersuchungen von Bissing, Borchardt, Capart, Maspero, Naville, Perrot und Chipiez, Flinders Petrie, Spiegelberg, Steindorff, Weill und anderen erläuternd und gestaltend an. Wir verdanken unsere Kenntnis Ägyptens zum großen Teil aber auch der Beschaffenheit seines Bodens, der unveränderlichen Eigenart seines Himmels und den auf uralten Vorstellungen beruhenden Gebräuchen seiner einstigen Bewohner. Das Land gab seine dauerhaften Steine her. Der Himmel spendete jene Dürre, deren erhaltende Kraft selbst Werken aus Holz und gewebten Stoffen zugute kam. Die religiösen Vorstellungen der Ägypter aber brachten es mit sich, daß sie wenigstens die Tempel ihrer Götter und die Gräber ihrer Großen für die Ewigkeit zu gründen und zu festigen versuchten. Die Göttern gleich gehaltenen Könige Ägyptens glaubten sich durch die Wiedergabe ihrer Taten auf unverwüstlichen Tempelwänden im Himmel und auf Erden unsterbliches Leben zu sichern. Die ägyptischen Priester aber lehrten, daß das ewige Leben des Verstorbenen bedingt sei durch den irdischen Fortbestand seines Leibes oder doch seiner Abbilder, bedingt sei aber auch durch die Opfer an Trank und Speise, die die Überlebenden seinem Schatten (Ka) spendeten oder wenigstens bildlich an den Wänden seines Grabmals darstellen ließen. Daher die Einbalsamierung der Toten, deren Mumien sich in der Tat zu vielen Tausenden bis auf den heutigen Tag erhalten haben; daher ihre Einkerkerung in feste Stein- oder Holzsärge, deren oft mehrere ineinander eingeschachtelt wurden; daher ihre Versenkung in tiefe, wohlverschlossene Schächte, über denen sich, wenn nicht der natürliche Felsenberg sie umschloß, steinerne Denkmäler festesten Gefüges erhoben; daher aber auch die Sitte, die Abbilder des Verstorbenen in besonderen Gelassen des Grabes unterzubringen, die Gewohnheit, ihm Diener und Frauen in Gestalt kleiner plastischer Bildwerke mitzugeben, und der Gebrauch, um es dem Entschlafenen niemals an Lebensmitteln fehlen zu lassen, diese durch plastische oder durch gemalte Nachbildungen an den Wänden der Opferkammer zu ersetzen. Alle diese Vorstellungen mußten dem angeborenen Kunsttriebe der alten Ägypter eine bestimmte Richtung verleihen. Gerade die Abhängigkeit ihres Unsterblichkeitsglaubens von künstlerischen Nachbildungen machte sie zum ersten wirklichen Kunstvolke, das der Erde entsprossen.

Daß die einmal ausgebildete ägyptische Kunst, sich durch Jahrtausende gleichbleibend, so gut wie entwickelungslos gewesen sei, wie man früher annahm, ist schon längst als Irrtum erkannt worden. Die verschiedenen Züge, mit denen sie uns in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten des langgestreckten Niltales entgegentritt, weisen deutlich genug auf örtliche Schulen und zeitliche Entwickelungen hin. Aber wahr bleibt es doch, daß die Hauptzüge der ägyptischen Kunst sich im Verlaufe von Jahrtausenden so wenig verändert haben wie die keiner anderen Kunst, deren Entwickelung wir verfolgen können.

Den Tempeln und Gräbern der alten Ägypter verdanken wir fast ausschließlich unsere Kenntnis ihrer Gesittung und ihrer Kunst. Von den Stätten ihres irdischen Lebens, die sie aus gestampftem Nilschlamm oder an der Luft getrockneten, seltener gebrannten Ziegeln errichteten und mit leichtem Holzwerk deckten oder verbrämten, haben sich nur Grundmauern ohne künstlerisches Leben oder Abbildungen ohne Gewähr der Genauigkeit erhalten. Selbst

von den Königspaläſten iſt nur wenig übriggeblieben. Der Steinbau der Tempel und der Gräber der alten Ägypter offenbart uns das Weſen ihrer Baukunſt.

Die ägyptiſche Steinbaukunſt brach ihren feinen Kalkſtein am Rande der Libyſchen Wüſte, ihren feſten Sandſtein bei Gebel Silſile in Oberägypten, ihren lichtroten Granit an der Durchbruchsſtätte des Urgeſteins bei Aſſuan (Syene) im äußerſten Süden des Reiches. Eine Reihe gemeinſamer Züge ziehen ſich durch ihre ganze Entwickelungsgeſchichte hindurch. Das Gewölbe iſt den ägyptiſchen Baumeiſtern ſeit alten, wenn auch nicht ſeit den älteſten Zeiten bekannt geweſen, ſowohl das durch Vorſpringen wagerechter Schichten gebildete Scheingewölbe als das wirkliche Gewölbe mit keilförmigem Schlußſtein; aber ſie haben es in der Regel nur zu unterirdiſchen und nebenſächlichen Bauten verwandt. In der monumentalen ägyptiſchen Baukunſt herrſchte die flache Decke aus nebeneinandergelegten Steinbalken, die zunächſt auf den Wänden, wo dieſe aber zu weit voneinander entfernt waren, auf vierkantigen Pfeilern oder runden Säulen ruhten. Die Säulengänge, die die offenen Tempelhöfe an den Innenwänden umgeben, und die Säulenſäle mit auffallend engen Säulenſtellungen entwickelten ſich von ſelbſt aus dem Bedürfnis der Steinbalkendecke (Abb. 45). Daß dieſes Stützenſyſtem im allgemeinen früher im Holzbau als im Steinbau zur Ausbildung gekommen, leuchtet ein, und ägyptiſche Abbildungen kleiner alter Heiligtümer zeigen, daß dies auch im Niltal der Fall geweſen. Aber man darf nicht vergeſſen, daß ſchon die Dolmen der Urzeit, an denen es gerade auch in Nordafrika nicht fehlt, wo ſie nicht ſelten aus regelrecht behauenen Steinpfeilern und Balken beſtehen (Trilithen, vgl. S. 36), die von ſteinernen Stützen getragene Decke in urſprünglicher Steinbautechnik zeigen; und man wird zugeben müſſen, daß gerade der ägyptiſche Steindeckenbau in ſeiner Maſſigkeit und Gedrungenheit, von ſeinen Zierformen abgeſehen, nicht an den Holzbau erinnert. Man geht ſchwerlich fehl, wenn man die Viereckpfeiler der ägyptiſchen Baukunſt auf die Trilithenpfoſten, ihre Rundſäulen auf Baumſtämme, hier zunächſt Palmenſtämme, zurückführt. Eine Eigentümlichkeit aller ägyptiſchen Ziegel- und Steinbauten iſt dann das zwar ſteile, aber ſchräge, böſchungsartige Anſteigen der Außenmauern. Sicher nicht vom Holzbau übernommen, kann es auch im Quaderbau nicht entſtanden ſein, ſondern weiſt auf den urſprünglichen, aus einheitlicher Nilſchlammaſſe beſtehenden (Piſé-) Bau der Stromdämme und Feſtungsmauern zurück. Es iſt verſteinerte Erdarbeit, die uns in den ſtets in wagerechten Lagen errichteten ägyptiſchen Ziegel- und Steinmauern entgegentritt. Den oberen und ſeitlichen Abſchluß der Außenmauern bilden Rundſtäbe, die von den alten Stabwerkbauten übriggeblieben; und

Abb. 46. Relief mit Lotosblumen aus einem Grabe der 6. Dynaſtie. Nach Priſſe d'Avennes. (Zu S. 54.)

über dem wagerechten oberen Rundstab wölbt sich die Hohlkehle, die, vom Lehmbau stammend, den ägyptischen Steinbauten ihr eigenartiges, ästhetisch beruhigendes Gepräge verleiht.

Unbekleidet blieben nur die Mauern aus poliertem Granit, der als solcher gelegentlich auch in der Mauermalerei nachgeahmt wird. Alle übrigen Stein- und Ziegelmauern sind von oben und unten, von außen und innen mit einem dünnen Stucküberzug und auf diesem mit vielfarbigen Flächendarstellungen bedeckt, in denen eine zum großen Teile bereits phonetisch gewordene Bilderschrift sich um Bilder herumzieht, die, einzeln und ihrem Inhalt nach betrachtet, erzählen und berichten wollen wie die Schrift selbst, aber als Ganzes und ihrem Zierwert nach angesehen einen unauslösbaren Bestandteil des künstlerischen Gesamteindrucks dieser Gebäude bilden.

Die Säulen des ägyptischen Steinbaues sind kräftig genug, um ihren Stützwert deutlich zur Schau zu tragen. Auffallenderweise aber entspricht ihre Verzierung durchaus nicht immer diesem Stützwert, sondern läßt die meisten von ihnen als langstengelige schwanke Blütenpflanzen erscheinen, deren Blüten, geschlossen oder offen, von einer unscheinbaren Deckplatte überragt, die Säulenkapitelle bilden. Freilich wurden, um die Säulen kräftiger erscheinen zu lassen, manchmal eine Anzahl der Blütenstengel als Säulenstamm zu Bündeln zusammengefaßt, am Hals durch kräftige Bänder zusammengehalten und hier durch kleinere, die Furchen füllende Zwischenstengel der gleichen Pflanze verstärkt; aber der Gesamteindruck der Zierformen der ägyptischen Säulen dieser Art behält, gerade wenn man sie mit Borchardt als eigentliche „Pflanzensäulen", die ihre Lasten auf offenen Blütenkelchen tragen, ansieht, doch etwas Beängstigendes, obgleich man sich sagt, daß das sprießende Leben der Erde im Gegensatz zu dem an der Decke der Gebäude durch Sterne und Vögel gekennzeichneten Himmel in ihnen nicht realistisch veranschaulicht, sondern „abstrakt" versinnbildlicht werden soll. „Der Ägypter", sagt Borchardt, „dachte sich seine Pflanzensäulen als freie Endigungen und ornamentierte sie als solche." Dem allen gegenüber werden manchen Beschauern die Bedenken, die Wilcken gegen Borchardts „Pflanzensäule" erhoben hat, wenigstens beachtenswert erscheinen. Wilcken will die ägyptische Säule nur als runden Steinpfeiler aufgefaßt sehen, der mit Abbildern von Pflanzen umhüllt und geschmückt ist.

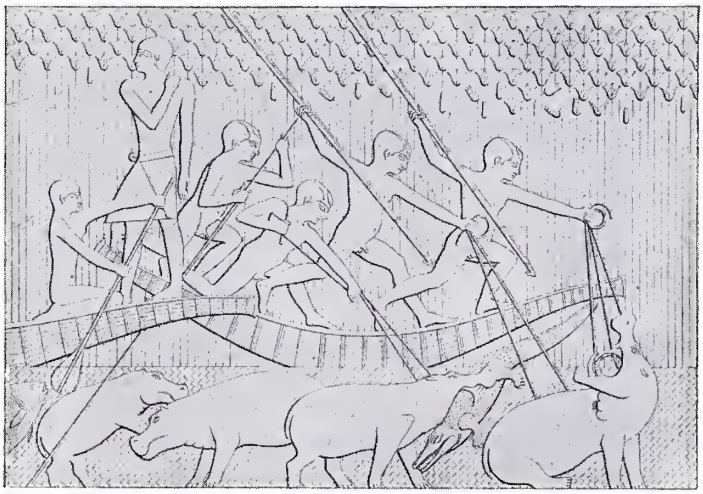


Abb. 47. Relief mit Papyrus, vielleicht aus einem Grabe der 4. Dynastie. Nach Prisse d'Avennes. (Zu S. 54.)

Auch in der ägyptischen Ornamentik, die sich in der Baukunst von den ganz mit Bildern und Inschriften geschmückten Wänden an die Sockel, die Simse, die Decken, die Säulen, die Tore zurückzieht und selbst im Kunstgewerbe ein gewisses keusches Maß bewahrt, bleiben gemeinsame Züge im Wandel der Erscheinungen bestehen. Neben dem geometrischen Formenschatz der Ur- und Naturvölker und neben den symbolischen Tierreihen, von denen die

Uräusschlangenreihen am häufigsten sind, macht sich in der Kunst des Niltals schon seit den ältesten geschichtlichen Zeiten das Pflanzenornament bemerkbar. Wenn wir auch Ansätze zur Pflanzenornamentik schon in der Kunst der diluvialen Steinzeit fanden (vgl. S. 17), so tritt sie uns hier doch zum ersten Male in maßgebender Stilisierung gleichberechtigt mit den geometrischen Zierformen entgegen. Insofern können die Ägypter geradezu als die Erfinder des Pflanzenornaments bezeichnet werden; und gerade ein Stück ihres Pflanzenornaments hat sich von Volk zu Volk, von Jahrtausend zu Jahrtausend vererbt. Daß diese Ornamentik der einheimischen Pflanzenwelt des Niltals entlehnt ist, versteht sich von selbst. Weitaus die wichtigste Rolle in dieser Zierkunst spielt die Lotosblume, nicht die indische Nymphaea Nelumbo, wie man früher annahm, sondern die einheimische weiße oder blaue Nymphaea Lotus oder Caerulea, wie seit Goodyears, Riegls und Borchardts Untersuchungen feststeht und durch die Schaufelform der grünen Stengelblätter (Taf. 5 a) wie durch die Zahl und Gestalt der Kelchblätter der auf den Denkmälern unzählige Male dargestellten Pflanze (b, c, d, e) bewiesen wird. Neben dem Lotos spielt der Papyrus (Cyperus Papyrus) eine Hauptrolle in der ägyptischen Phantasie und Ornamentik. Stellt die Pflanze, die in unserer Abbildung 46 auf dem Wasser schwimmt, offenkundig die Lotosblume dar, so erkennt man in den langen, geraden Stengeln mit ihren massig zusammengefaßten Büscheldolden, die in der Abbildung 47 dem Wasser entsteigen, nicht minder sicher die Papyrusstaude. Der Ansicht Goodyears, der Riegl und Perrot zugestimmt haben, daß auch die „Papyruswedel" der ägyptischen Ornamentik nichts anderes seien als stilisierte Lotosblüten in der Seitenansicht, ist Borchardt mit überzeugenden Gründen entgegengetreten. Doppelt unmöglich ist es uns daher auch, mit den Forschern, die sich alle Formen aus einer einzigen Urform entwickelt denken, den „Voluten-kelch" der ägyptischen Zierkunst (Taf. 5 g, h und i), in dem Borchardt eine Lilie, Schweinfurth eine Aloë vermutet, ebenfalls für eine besondere Darstellungsart der Lotosblume zu erklären. Mit einem Zapfen oder einer fächerförmigen Bekrönung versehen, wird er als „ägyptische Palmette" bezeichnet; und v. Luschan dürfte ihn mit Recht für einen stilisierten Palmbaum erklären, in dessen herabhängenden Zwickelköpfen die Blüten oder Fruchtbüschel der Dattelpalme weiterleben. Am unwahrscheinlichsten aber dünkt uns die Ansicht, daß auch die Rosette Ägyptens nur ein Stück Lotosblume, nach Goodyear ihr Fruchtknoten, nach Riegl die von oben betrachtete Vollblüte selbst sei. Daß dieser Stern oft als Blüte angesehen sein will, unterliegt keinem Zweifel (Taf. 5 k). Dann gleicht er aber in der Regel dem Stern aller anderen Blumen eher als dem der Lotosblume, am ersten dem der Aster oder der Maaslieb- und Kamillenblüten. Manchmal hingegen ist er offenbar nur eine Weiterentwickelung des Vierblattornaments (l); manchmal vielleicht sogar eine von oben gesehene stilisierte Palmenkrone; manchmal will er auch als Himmelsstern angesehen sein (m), und dann weist er auf uralte Ornamentmotive zurück, die schon als konzentrische Kreise, zuweilen von kleinen Kreischen umgeben, Sonne, Mond und Sterne darstellen. Was für reiche und geschmackvolle Randverzierungsmuster aus diesen Elementen durch wechselnde

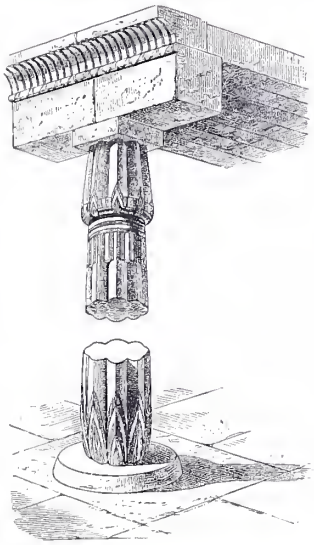
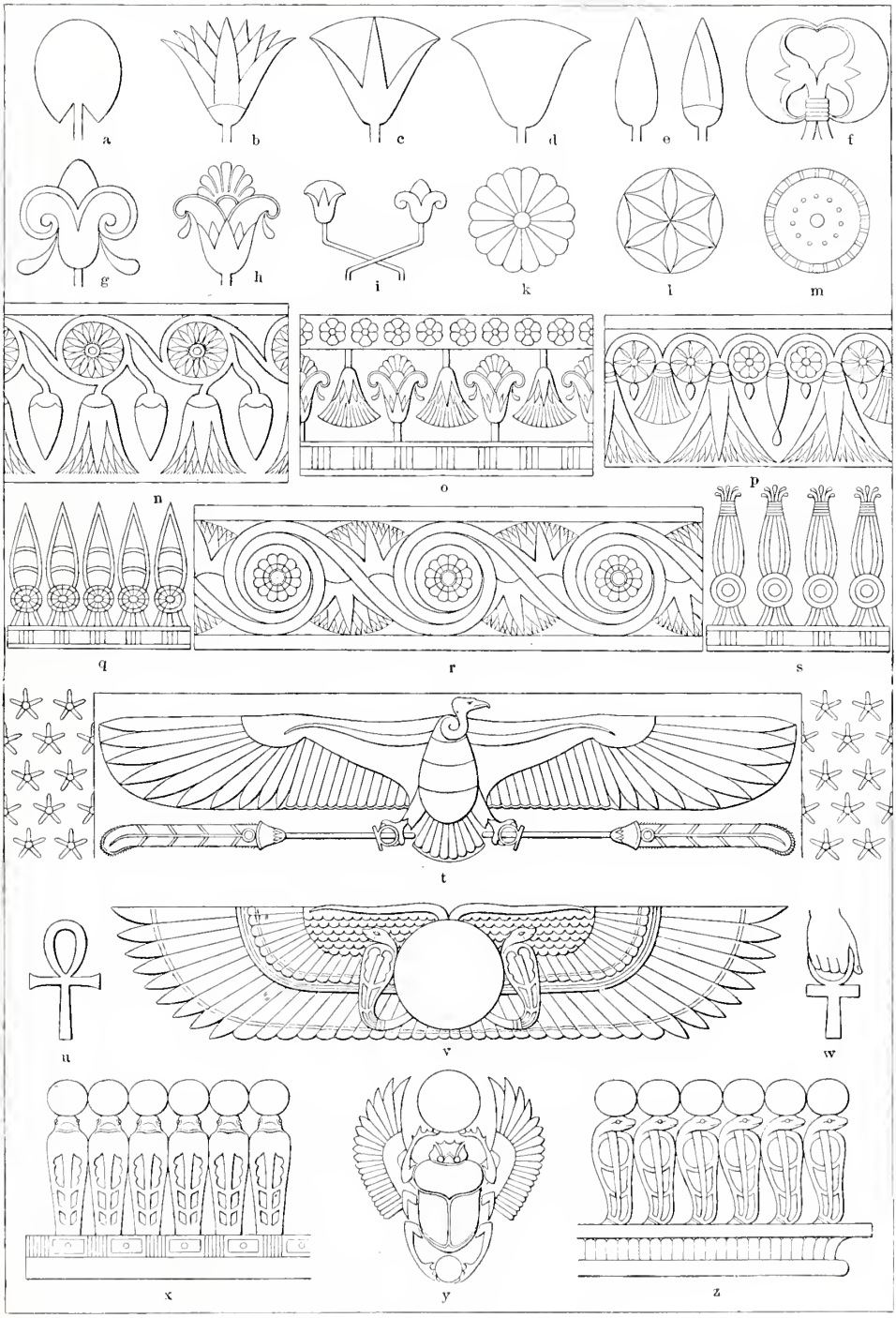


Abb. 48. Papyrussäule aus Karnak. Nach Perrot und Chipiez.



Taf. 5. Altägyptische Ornamente.

Zeichnungen von Max Kühnert.

Taf. 6. Vorgeschichtliche Kunst Ägyptens.

a Weibliche Tonfigur mit Körperbemalung, im Ashmolean Museum zu Oxford. Nach Capart. — b Grabgemälde mit Antilopenfalle in Kom-el-Achmar. Nach Quibell u. Green. — c Elfenbeinkämme, d, f–l Bemalte Tonvasen Nach Capart. — e Elfenbeinstatuette eines Königs von Abydos, im University College zu London. Nach Flinders Petrie. — m u. n Weibliche Elfenbeinstatuette, im British Museum zu London. Nach Capart.

Reihung, durch Bindung und Rankung im Verein mit der fortlaufenden Wellenspirale von manchmal stengelartigem Ansehen entwickelt werden, vergegenwärtigen uns die Abbildungen n, o, p, r unserer Tafel 5. Auch schlichte Blätterkränze, Weinranken und Trauben, Palmen und andere Bäume sind der ägyptischen Zierkunst nicht unbekannt. Der eigentliche, unten durch eine Rosette zusammengehaltene Stengelbündel aber, der manchmal mit der nach oben gekehrten Lanzenspitze (Taf. 5 q und s) gereiht vorkommt, wird von Borchardt als Teppichfranse erklärt.

Die Blütenpflanzen, die, wie schon angedeutet, einzeln oder in Bündeln, meist aus einer kleinen, als Erdhaufen gedeuteten Fußplatte als ganze Säulen emporsprießen, sind einerseits Nymphaea Lotus und Nymphaea caerulea, anderseits jener Cyperus Papyrus, dem sich in der Spätzeit, wie Borchardt neuerdings nachgewiesen, noch eine andere Cyperus-Art, der Cyperus alopecuroïdes, anreiht. Vereinzelt kommt auch gewöhnliches Schilfrohr, vereinzelt jene angebliche Lilie, in der wir mit Luschan eine stilistisch umgebildete Palmenkrone erkannten, oft aber die unzweideutige Palme als ganze Säule vor. Palmensäulen gehören zu den frühesten, die sich erhalten haben. Borchardt hat die Entwickelung lichtvoll dargelegt. Am häufigsten sind die Lotos- und die Papyrussäulen. Den Lotossäulen, deren Kapitelle teils als Knospen, teils als offene Blüten erscheinen, fehlt mitunter das Fußstück, ohne das die Papyrussäulen, deren Kapitelle manchmal geschlossen, manchmal geöffnet erscheinen, kaum vorkommen. Die einzelnen Stengel der Bündel haben, den natürlichen Vorbildern entsprechend, bei der Lotossäule einen kreisrunden, bei der Papyrussäule einen dreieckigen Durchschnitt. Der Schaft der Lotossäulen hat weder Schwellung noch Fußblätter, wogegen der Stamm der Papyrussäulen unten eingezogen und hier von Fußblättern umgeben ist. Die Kelchblätter („Kopfblätter") der Kapitelle gehen bei der Lotossäule bis zum oberen Rande des Kapitells, bei der Papyrussäule sind sie erheblich kürzer, so daß sie nur den unteren Teil der Dolde umgeben. Von unseren Abbildungen 48 und 49 kennzeichnet die erste eine Papyrus-, die zweite eine Lotossäule, beide mit geschlossenem Kelche.

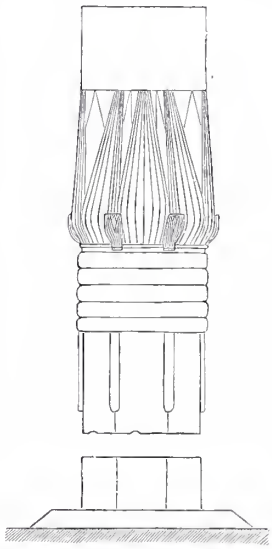


Abb. 49. Lotossäule. Nach Borchardt.

Daß übrigens manche der eigentlichen Pflanzenornamente, daß besonders die Lotosblume ursprünglich einer sinnbildlichen Bedeutung wegen — der Sonne eigenes Abbild soll sie sein — in die ägyptische Ornamentik Eingang gefunden, ist nicht unmöglich. Auch andere Ziermotive der ägyptischen Kunst sind sinnbildlicher Natur. An die Sterne, die auf dunkelblauem Himmelsgrund ägyptische Grab- und Tempeldecken schmücken, und an die Geier, die mit ausgebreiteten Flügeln vor ihnen schweben (Taf. 5 t), braucht man dabei noch kaum zu denken, wohl aber an die Sonnenscheiben, an den geflügelten Sonnenball über den Tempeleingängen (v), an die heilige Uräusschlange (x und z), an das oben mit einem Ringe oder einer Schlinge versehene Kreuz, das als Symbol des ewigen Lebens galt (u und w), und an den Skarabäus, den glänzenden ägyptischen Käfer (Ateuchus sacer; y), der als Sinnbild des irdischen Seins und künftigen Werdens des Menschen unzählige Male als Schmuckgegenstand oder als Zierat an anderen Kunstwerken verwandt wurde.

In der darstellenden Kunst der Ägypter unterscheiden wir nur die Rundplastik von den Flächendarstellungen, die alle den gleichen Stilgesetzen folgen, einerlei, ob sie sich als ebene Malereien oder als Reliefarbeiten verschiedener Gestaltungsweise geben.

Die Rundplastik der Ägypter verarbeitet Stein, Holz, Elfenbein, Bronze, Ton. Ihre zahlreichen Kolossalstatuen pflegen aus Granit, Basalt oder Diorit, ihre lebensgroßen Stand- oder Sitzbilder aus Kalk- oder Sandstein, ihre kleineren Gestalten aus Holz oder Bronze hergestellt zu sein. Elfenbein- und Tonfiguren kommen nur in kleinem Maßstabe vor. Die Sand- und Kalksteinstatuen waren stets, die Bildwerke von farbigen harten Steinen waren manchmal oder teilweise mit farbigem Überzug bedeckt. Inhaltlich umfaßt die ägyptische Rundplastik hauptsächlich Bildnis- und Götterstatuen, denen sich Tiergestalten anreihen. Die Bildnisgestalten sind Grab- oder Tempelstatuen. Den Gräbern wurden, wie schon angedeutet, außer den manchmal vervielfältigten Darstellungen des Verstorbenen die Abbilder der Diener anvertraut, die im Jenseits für ihn arbeiten sollten. In und vor den Tempeln aber standen die Statuen der Könige, ihrer Gründer und Erbauer, auch sie nicht selten in langen Reihen wiederholt.

Die Götterbildnerei spielt in der ägyptischen Rundplastik nur eine untergeordnete Rolle. Die Götterbilder des finsteren, nur dem König und seinen Priestern zugänglichen Allerheiligsten waren, wenn sie überhaupt leibhaftige Gestalt hatten, in dem Abbild einer Nilbarke untergebracht. Die Bildsäulen der anderen Tempelräume pflegten keine Kultusstatuen, sondern Weihgeschenke zu sein. Die Göttergestalten des ägyptischen Himmels eigneten sich auch nicht besonders zur vollplastischen Darstellung. Wohl waren die erdgeborenen, uraltem Tierdienst entsprungenen Schutzgottheiten der einzelnen Landschaften und Städte Ägyptens mit den lichtgeborenen Himmelsgöttern des Priesterglaubens vielfach verwechselt und vereinigt worden, aber die Erdenschwere, die ihnen anhaftete, war stärker als das Himmelslicht, das sie durchstrahlte. Das Volk dachte sie sich vorzugsweise unter dem Bilde der ihnen geheiligten Tiere. Amon, der alte Gott von Theben, hatte auch als Jupiter-Ammon in römischer Zeit seine Widderhörner noch nicht verloren. Seinem Doppelgänger, dem alten Sonnengotte Re, war namentlich in der Erscheinung als Harachte und Harendotes der Sperber oder Falke heilig. Ptah, der alte Künstlergott von Memphis, wurde unter der Gestalt des ihm geheiligten Stieres Apis verehrt. Hathor, die Göttin des Himmels und der Liebe, wurde als Kuh, Sobk, der Landschaftsgott des Fayûm, als Krokodil, Horus, der Sonnengott, als Falke oder Sperber, Bast, die Göttin von Bubastis, als Katze, Thot, der Gott der Weisheit, als Ibis oder Pavian, Anubis, der Totengott, als Hund oder Schakal (Abb. 50) gedacht. Weniger tierischen Beigeschmack hatten z. B. die Vorstellungen von Neith, der allwissenden Göttin von Sais, besonders aber von Osiris, dem großen Totengott, dem ursprünglichen Schutzgott von Abydos, und seiner Gemahlin Isis, „die klüger war als alle Menschen und Götter". Die ägyptischen Bildhauer wußten sich in vielen Fällen nicht anders zu helfen, als indem sie ihren Götterstatuen die Köpfe der Tiere gaben, die ihnen heilig waren. Daß damit weder den Göttern die Weihe erhöhter Menschlichkeit gegeben wurde noch überhaupt organische Gebilde geschaffen wurden, liegt auf der Hand. Doch muß man anerkennen, daß die ägyptischen Bildner sich einigermaßen geschickt mit der Überleitung von Menschenhälsen und -rücken in Tierköpfe abzufinden verstanden. Viel seltener stellten die Ägypter die organischer gestaltbaren Doppelwesen mit tierischem Leibe und menschlichem Kopfe dar. Doch fand ihre Hauptschöpfung dieser Art, die Sphinxgestalt mit einem Löwenleib und einem Menschenkopf, als Sinnbild göttlicher Königsmacht solchen Beifall bei Mitwelt und Nachwelt, daß sie nicht nur in der ägyptischen Kunst unzählige

Male wiederholt wurde, sondern auch bis zum heutigen Tage Gemeingut der Kunst der Menschheit geblieben ist. Von den rein tierischen Zwitterbildungen gilt der Greif, der geflügelte Löwe mit dem Adlerhaupt, freilich als asiatischen Ursprungs; aber die Löwin mit dem Sperberkopf ist ein rein ägyptisches Gebilde. Als menschliche Flügelgestalten endlich spielen Isis und Nephthys erst in der späteren Kunst Ägyptens eine gewisse Rolle.

Daß die ägyptischen Bildhauer den menschlichen Körper besser gekannt und richtiger dargestellt haben als die Künstler der Völker, von denen bisher die Rede gewesen, versteht sich von selbst. Das heiße Klima Ägyptens, das nur die leichteste Kleidung gestattete, förderte die Kenntnis des Nackten. Die besten Stand- und Sitzbilder Altägyptens lassen, soweit das Verständnis für den unbewegten nackten Körper in Betracht kommt, kaum etwas zu wünschen übrig. Dafür stehen sie aber in bezug auf ihre Haltung und ihre Bewegungsmotive noch durchweg auf der altertümlichen Entwickelungsstufe, die die Kunst keines Volkes vor den Griechen, die griechische Kunst auch erst am Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. überschritten hat. Gerade an der ägyptischen Rundplastik hat Lange seinen Lehrsatz von der „Frontalität" in der gesamten Rundplastik der Ur- und Naturvölker und der Kulturvölker auf der Stufe des alten Morgenlandes entwickelt. Gerade in ihr finden sich Ausnahmen von dieser Regel verhältnismäßig selten; aber sie finden sich. Bissing hat sie zusammengestellt und dabei bestätigt, daß es sich bei ihnen meist um Tiere und um untergeordnete Menschengestalten, wie um die des gemeinen, zwergenhaften Gottes Bes (z. B. im Berliner Museum), und höchstens um Schiffer und um Ringer handelt, bei denen sozusagen das Handwerk die Ausnahme mit sich bringt. Jedenfalls deutet die Tatsache, daß sich Ausnahmen finden, doch darauf hin, daß es der ägyptischen Rundbildnerei nicht durchweg am Können, sondern auch am Willen fehlte, die menschlichen Leiber in umständlicheren Bewegungen darzustellen. Ihr besonderes Stilgefühl schuf sich ihre besonderen Gesetze. Gestritten hat man über die Frage, ob die ägyptischen Bildhauer sich an bestimmte ziffernmäßige Berechnungen der Verhältnisse der einzelnen Teile des menschlichen Körpers zueinander, ob sie sich an einen „Kanon" gebunden hatten. Diodor sagt (I, 98): „Die Höhe des ganzen Körpers teilen sie in 21¼ Teile, und danach berechnen sie das Verhältnismaß für alles übrige." Von unseren älteren Ägyptologen suchten die einen das Maß dieses ägyptischen Kanons in der Länge des Fußes, die anderen in der Länge eines der Finger. Die jüngere Ägyptologie aber bestreitet ausdrücklich, daß die ägyptischen Menschenbildner sich an einen derartigen Kanon gebunden hätten. Höchstens für die ptolemäisch-römische Zeit könnte man ziffernmäßige

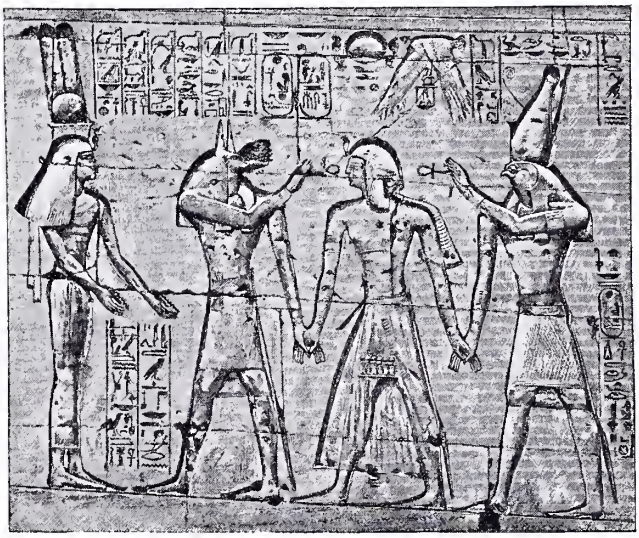


Abb. 50. Versenktes Relief vom Tempel in Abydos (der hundeköpfige Anubis und der sperberköpfige Horus). Nach Maspero.

Berechnungen der Verhältnisse zugeben. Beschränkt aber waren auch innerhalb der Freiheit, die die Zwangsjacke der „Frontalität" den Gliedern gestattete, die Bewegungen und Stellungen, die die ägyptischen Bildhauer ihren Gestalten verliehen. Beide Füße pflegen, außer bei knieenden Gestalten, mit der ganzen Sohle den Boden zu berühren. Nur bei stehenden männlichen Gestalten pflegt das eine Bein, in der Regel das linke, etwas vorgestreckt zu sein, bei Frauen und Kindern stehen beide Füße in gleicher Lage nebeneinander. Die Arme hängen manchmal mit geballten Fäusten anliegend am Körper herab. Öfter aber sind gerade die Armbewegungen, wenn auch eckig und gemessen, so doch der Symmetrie entbunden; und nur ausnahmsweise ruht, wie bei den altbabylonischen Statuen, die eine Hand vor der Brust in der anderen. Außer Standbildern sind thronende Gestalten am häufigsten; doch auch nach orientalischer Art mit übergeschlagenen Beinen auf dem Boden sitzende, hockende und knieende Figuren sind nicht selten. In der Kopfbehandlung spiegelt sich in der ganzen ägyptischen Kunst die durch die Hitze des Klimas bedingte Sitte wider, Kopf- und Barthaar zu rasieren, bei feierlichen Gelegenheiten aber den Kopf mit einer Perücke oder einer Binde zu bedecken und gleichzeitig einen künstlichen Kinnbart, dessen Haltebänder manchmal sichtbar sind, anzulegen.

An Gruppenbildung fehlt es der ägyptischen Rundplastik nicht ganz; doch tritt gerade in ihr das Gesetz der „Frontalität" fast immer in voller Schärfe hervor. Wenn eine thronende Statue mit einem Kinde auf dem Schoße dargestellt wird, so sitzt das Kind, selbst wieder frontal gestaltet, im rechten Winkel zu der Hauptgestalt. Wird eine Gruppe von zwei oder drei Gestalten gebildet, so stehen oder sitzen sie, streng von vorn gesehen, in einer Reihe nebeneinander (Abb. 51). Die Hauptperson wird dann manchmal doppelt oder dreifach so groß gebildet wie die Nebenpersonen, selbst wenn unter diesen die Gattin des Dargestellten neben ihrem Kinde erscheint. Auf die Ausnahmen ist schon hingedeutet worden. Das Gesetz, daß die Hauptperson, wie besonders der König, riesengroß über die Nebenpersonen emporragt, beherrscht auch die ägyptischen Flächendarstellungen. Es ist der natürliche Ausdruck einer Kunststufe, die geistige Überlegenheit nur durch hervorragende körperliche Größe darzustellen vermag.

Auch die ägyptischen Flächendarstellungen sind im Wandel ihrer geschichtlichen Erscheinungen einer gemeinsamen Gesetzmäßigkeit untertan geblieben. Von spärlichen späten Anwandlungen zu freierer Regung abgesehen, haben sie niemals ihren nur anfangs notgedrungen, später absichtlich raumlosen, silhouettenhaften Charakter abgestreift. Fast unmerklich auch sind die Übergänge von den reinen Flächendarstellungen, die innerhalb scharfgezogener Umrißlinien mehr „koloriert" als gemalt wurden, zu ähnlichen Darstellungen mit etwas vertieften Umrissen, von diesen zu den koilanaglyphen oder versenkten Reliefs (Reliefs en creux), bei denen die Umrisse so weit vertieft wurden, daß eine plastische Modellierung der dargestellten Gestalten und Dinge ermöglicht wurde, ohne den außerhalb der Umrisse stehenden Wandgrund zu berühren (Abb. 50), und von diesen wieder zu den wirklichen „Basreliefs", der leicht erhabenen Arbeit, um die der Wandgrund fortgemeißelt wurde. Jedenfalls haben, wie Erman sich ausdrückt, „die Ägypter selbst keinen wesentlichen Unterschied zwischen Malerei, Relief en creux und Basrelief gesehen; deutlich kann man noch heute an vielen Denkmälern erkennen, wie es lediglich der Kostenpunkt gewesen, der diese oder jene Technik hat wählen lassen".

Hauptsächlich kommen auf diesen Gebieten die großen monumentalen Darstellungen an den Innenwänden der Gräber und an den Außen- und Innenwänden der Tempel, sodann, als älteste „Miniaturen" und „Illustrationen" der Welt, die Abbildungen der Papyrusrollen, nur nebensächlich die Darstellungen an Sarkophagen, Gefäßen und anderen

Gegenständen in Betracht. Inhaltlich umfassen diese Flächendarstellungen anscheinend das Gesamtgebiet des Darstellbaren: religiöse Handlungen jeder Art, große Geschichtsbilder, die die Taten der ägyptischen Könige verherrlichen, Vorgänge aus dem landwirtschaftlichen, künstlerischen, handwerklichen und häuslichen Leben der Ägypter, diese oft sogar aufs reichste mit landschaftlichem Beiwerk ausgestattet oder von Stilleben durchbrochen; allein bei näherer Betrachtung läuft diese ganze Fülle der Erscheinungen aufs gleiche Ziel hinaus. Sie gilt dem irdischen Nachruhm oder dem jenseitigen Leben der Besteller. Was uns wie Sittenbilder in landschaftlichem Rahmen, wie Schilderungen des Landlebens und Jagdszenen erscheint, will zunächst nur durch bildliche Darstellungen dem Verstorbenen die Nahrungsmittel beschaffen, deren sein Schatten bedarf. Was uns wie Stilleben aussieht, ist nichts als eine bildliche Aufhäufung der Speisen zu demselben Zwecke.

Abb. 51. Gruppe des Ptah-mai (Neues Reich), im Berliner Museum. Nach Photographie.

Die Stilgesetze dieser Flächenkunst sind teils durch echtes Monumentalgefühl, teils durch überlieferte Schicklichkeitsvorschriften, teils durch technische Befangenheit bedingt. Es zeigt sich auch hier, daß die Kunst, Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen richtig auf die Fläche zu bannen, jünger ist als die Kunst, einzelne Gestalten in voller Rundung richtig wiederzugeben. Die Not des Unvermögens aber machten monumentales Flächenempfinden und Schicklichkeitsvorschriften zur Tugend. Betrachten wir zunächst die einzelnen Gestalten, so bildet zu allen Zeiten der ägyptischen Kunst deren Profilstellung die Regel. Die vorübergehend angestrebten Ausnahmen werden wir mit der geschichtlichen Entwickelung kennen lernen. Die Profilstellung gelingt den ägyptischen Künstlern aber nur teilweise. Die Vorschrift, alles zu zeigen, alles deutlich zu machen, kommt hinzu. Der Kopf, die Arme, die Beine werden im Profil, die Schultern und das Auge von vorn gezeigt. Zwischen der Vorderansicht der oberen Brust und der Profilansicht der Beine vermittelt der Unterleib, der halb von vorn, halb von der Seite gebildet wird. Auffallend ist die Ungeschicklichkeit in der Wiedergabe der Hände, deren vier Hauptfinger die gleiche Länge zu zeigen pflegen, deren Innen- und Außenseiten manchmal verwechselt werden; noch auffallender ist die Sorglosigkeit in der Wahrung der richtigen Stellung der Füße. Zu allen Zeiten der ägyptischen Kunst bildet es die Regel, daß beide, im Profil nebeneinanderstehende Füße von der Innenseite wiedergegeben werden, so daß nur die große Zehe,

die die übrigen verdeckt, sichtbar ist. Zu allen Zeiten kommen aber, wenn man den Abbildungen trauen darf, vereinzelte Ausnahmen von dieser Regel vor; ausnahmsweise zeigt z. B. der äußere Fuß die natürliche Haltung, in der alle fünf Zehen erscheinen. Es ist, als ob zufällig einmal ein Künstler sich auf die Naturwahrheit besinne. Doch haben die Denkmäler, die dem Verfasser im Original oder in Abgüssen zugänglich gewesen sind, derartige Ausnahmen für die alte Zeit der ägyptischen Kunst nicht bestätigt. Im Neuen Reiche dagegen läßt die richtige Fußstellung sich wiederholt mit Sicherheit nachweisen, ohne daß sie jemals zur Regel würde. Die Arme sitzen unorganisch an den Schultern, ihre Bewegungen sind oft unnatürlich, aber immer stilvoll eckig. Soll ein Glied, Arm oder Bein, vorgestreckt werden, so muß es in alter Zeit allemal das vom Beschauer abliegende sein. Zwingen keine besonderen Gründe den Künstler, die Gestalt nach links blicken zu lassen, so wird sie allemal nach rechts gewandt dargestellt. Diese beiden Regeln hat Erman gefunden. Lange hat gesagt, es gäbe so viele Ausnahmen von ihnen, daß sie aufhörten, Regeln zu sein. Erman hat aber recht, soweit es sich um die Darstellung von hochstehenden Persönlichkeiten handelt, denen gegenüber der durch sein Alter geheiligte hergebrachte Schulstil in Anwendung kam.

Es liegt im Wesen dieses Silhouettenstils, der vielleicht auf wirklicher Schattenrißmalerei nach Modellen beruhte, daß seine Unzulänglichkeit, soweit diese stilistisch überhaupt als solche angesehen werden kann, in noch höherem Maße bei der Gruppenbildung als bei der Darstellung der einzelnen Gestalten hervortrat. Die Schwierigkeit beginnt schon beim seitlichen Nebeneinander. In der Regel wird es durch ein Übereinander ersetzt, so daß die Füße des nicht verkleinerten Nebenmannes noch über dem Kopfe des vorn Stehenden schweben. Oft, in der alten Zeit stets, sind die oberen Reihen von den unteren durch Trennungslinien geschieden, die die „Gründe" (Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund) in Streifen auflösen. Manchmal aber, besonders wo in späterer Zeit Massenbewegungen dargestellt werden, ragen die hinteren Nebenmänner auch nur mit ihrem halben Oberkörper über die vorn Schreitenden hinaus; und manchmal nähert sich die Darstellung des seitlichen Nebeneinander durch Verdoppelung der Umrisse auch der richtigen Vertiefung im Raume, wobei dann freilich die Vergrößerung des Hintermannes ein perspektivischer Mißgriff bleibt. Alles das hindert aber nicht, daß kräftig bewegte Handlungen einzelner oder vieler oft außerordentlich anschaulich wiedergegeben werden.

Wie weit entfernt die ägyptischen Künstler von einer perspektivischen Vertiefung ihrer Darstellungsfläche waren, zeigt vor allen Dingen ihre Behandlung der landschaftlichen Umgebung der Vorgänge. Daß die Landschaft als Hintergrund in manchen Figurenbildern der alten Ägypter eine bedeutende Rolle spielt, niemals aber zu einem selbständigen Kunstzweig wird, daß sie als Hintergrund im besten Falle ihre einzelnen Teile landkartenartig ausbreitet und eine Fülle hübsch beobachteter Einzelheiten zeigt, niemals aber sich perspektivisch zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügt, hat der Verfasser dieses Werkes schon vor längerer Zeit in anderem Zusammenhang ausführlich geschildert. Ein von Bäumen umgebenes viereckiges Wasserbassin wird z. B. in einer Grabkapelle zu Abd-el-Kurna im Grundriß als volles Quadrat, das Wasser selbst nach einem zu allen Zeiten ägyptischer Kunst sich gleichbleibenden Übereinkommen durch senkrechte Zickzacklinien im blauen Felde dargestellt; die vierundzwanzig Bäume aller vier Seiten aber haften mit ihren Wurzeln zwar überall an der richtigen Stelle des Randes, strecken ihre Wipfel jedoch nach allen vier Richtungen aus. Die Verwechselung von Grundriß und Aufriß zeigt die Darstellung eines Gartenheiligtums in einem Grabe zu Eleithyia aus der 17. Dynastie (Abb. 52).

Für die Darstellung atmosphärischer Stimmungen ist in dieser Flächenkunst, die eben wirkliche, stilistisch als solche empfundene Flächenkunst ist, selbstverständlich kein Raum. Selbst von Licht- und Schattengebung finden sich in der echt altägyptischen Kunst so wenig Spuren wie von einem Vertreiben und Verschmelzen der Farbentöne. Glatt und ungebrochen wird jede Farbe in das für sie umrissene Feld hineingesetzt. Die Naturfarben werden nur annähernd gewahrt. Ägyptische Männer und Pferde werden rotbraun, asiatische Männer und ägyptische Frauen werden gelb angestrichen. Die bunten Stoffe der fremden Völker — die Ägypter trugen vorzugsweise reines weißes Linnen — werden in ihrer mannigfaltigen Musterung wiedergegeben. Manche Götter prangen sogar in gelber, roter, grüner oder blauer Farbe, eine Farbensymbolik, die sich jedenfalls unserer Nachempfindung entzieht. Wichtig ist endlich, daß die ganze ägyptische Kunst, ihrer Entwickelungsstufe entsprechend, so scharf sie die Eigenarten verschiedener Bildniszüge wiedergibt, noch kaum versucht, im Mienenspiel der Gesichter verschiedene Gemütsstimmungen zum Ausdruck zu bringen; geistige Erregungen werden durch körperliche Bewegungen veranschaulicht. Die Gesichter bewahren unter allen Umständen den gleichen Ausdruck, der uns wie ein überlegenes Lächeln erscheint. In bezug auf alle diese „Unzulänglichkeiten" läßt sich abermals die Frage aufwerfen, ob es sich um mangelndes Sehen und daher auch um mangelndes Können oder um ein anderes Wollen und Empfinden handelt. Gewiß haben in den Zeiten der ganzen alten und mittelalterlichen Kunst die Künstler, die nicht perspektivisch zeichneten und malten, dies auch nicht gewollt; und ihrem auf die unperspektivische Flächendarstellung gerichteten Wollen entsprang ihre Art der Stilisierung; aber daß sie anders gekonnt, wenn sie anders gewollt hätten, bleibt unwahrscheinlich. „Der Mensch kann, was er will, wenn er will, was er kann", lautet ein altes Wort.

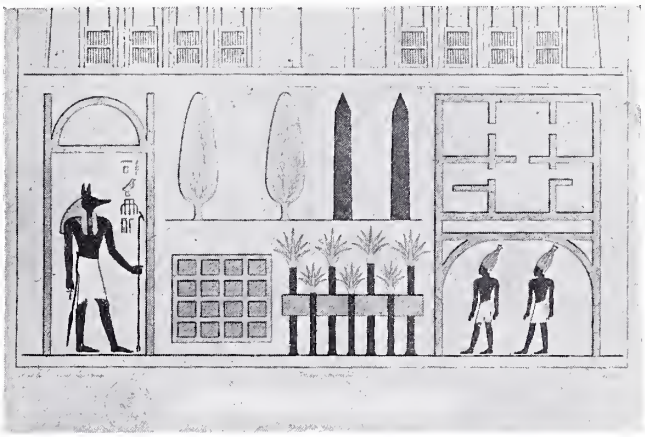


Abb. 52. Gartenheiligtum. Gemälde aus einem Grabe zu Eleithyia. Nach Prisse d'Avennes.

Die Entwickelungsgeschichte der ganzen ägyptischen Kunst folgt langsam einer allgemeinen Massenbewegung. Große Umwälzungen im Staatsleben erzeugen hier und da einen neuen künstlerischen Aufschwung mit einzelnen neuen Gedanken, einzelnen neuen Formen. Auch örtliche Schulunterschiede, auf die Maspero vielleicht ein größeres Gewicht legt als tunlich, sind nicht ausgeschlossen. Ihrer Grundempfindung nach aber blieb die ägyptische Kunst mit dem starren Lächeln auf ihren schwellenden Lippen sich jahrtausendelang so ziemlich gleich; und niemals und nirgends taucht eine greifbare Künstlerindividualität, an deren Namen sich bahnbrechende künstlerische Taten knüpften, aus ihrem ruhig dahinrollenden, mit Lotosblumen und Papyrusdickicht bedeckten Strome empor. Freilich, an Künstlernamen fehlt es dem ägyptischen Schrifttum nicht. Wir lernen Oberbaumeister und Baumeister, Oberbildhauer und Bildhauer, Obermaler und Maler kennen. Aber nur selten können wir ein bestimmtes

Kunstwerk mit einem bestimmten Künstlernamen in Verbindung bringen; und auch dann tritt uns aus diesem Kunstwerk nur die Überlieferung entgegen, vor der alle Meister gleich sind.

Einunddreißig Königsdynastien zählt der hellenistisch-ägyptische Geschichtschreiber Manetho von den ältesten Zeiten höherer Gesittung in Ägypten bis zur Eroberung des Niltals durch die Mazedonier (332 v. Chr.). Der Versuch, die Zeit der ältesten ägyptischen Dynastien in Jahreszahlen auszudrücken, hat zu außerordentlich verschiedenen Ergebnissen geführt. Ein Teil der auswärtigen Forschung setzt diese Dynastien immer noch 1000—2000 Jahre früher an als die namentlich durch Eduard Meyer vertretene deutsche Forschung, dessen Berechnungen auch Steindorff im wesentlichen folgt. Nach Eduard Meyer hat König Menes, der erste König der 1. Dynastie, zwischen 3400 und 3200 v. Chr. gelebt, haben die Pharaonen der 4.—6. Dynastie, unter denen die Pyramiden erbaut worden, zwischen 2900 und 2475 geherrscht, ist die große Zeit der zwölften Dynastie durch astronomische Berechnungen auf 2000 bis 1785 v. Chr. festgelegt worden. Die Blütezeit der 18. Dynastie kann ins 16., die der 19. Dynastie ins 14., die der 26. Dynastie ins 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. versetzt werden.

Das Bedürfnis nach größerer Übersichtlichkeit hat zur Einteilung der ganzen ägyptischen Geschichte in einige große Hauptabschnitte geführt. Am zweckmäßigsten erscheint gerade für die kunstgeschichtliche Behandlung die alte Einteilung der deutschen Ägyptologen, die, von Zwischen- und Fremdherrschaften abgesehen, das Alte, das Mittlere und das Neue Reich unterscheidet. Dann muß man dem „Alten Reich" aber freilich eine Frühzeit voranstellen, die, aus den noch früheren vorgeschichtlichen und doch schon einigermaßen deutlich umrissenen Anfängen hervorwachsend, die ersten beiden (nach anderen die ersten drei) Dynastien umfaßt, und dem „Neuen Reich" als letzte nationale Dynastie die „saïtische" als besondere Nachblütezeit folgen lassen.

Jene beiden ersten Dynastien der „Frühzeit" (um 3400—2980) sollen aus This in Oberägypten stammen und werden daher „thinitisch" genannt. Ihre Kunst bezeichnet Maspero als „die Kunst der Thiniten". Das Alte Reich, dessen Schwerpunkt im unterägyptischen Memphis lag, umfaßt, wenn man ihm schon die 3. Dynastie zuzählt, den Zeitraum von 2980—2475 v. Chr. Seine Kunst wird als „die memphitische" bezeichnet. Das Mittlere Reich, das die 11., 12. und 13. Dynastie umfaßt, von denen die 12., wie schon bemerkt, zwischen 2000 und 1785 herrschte, blühte am mittleren Nil, im „hunderttorigen" Theben. Seine Kunst gilt als die der „ersten thebanischen Epoche". Das Neue Reich, dessen Glanzzeit in die 18., 19. und 20. Dynastie (1545—1090) fällt, behält ihren Mittelpunkt in Theben. Seine Kunst wird als die „der zweiten thebanischen Epoche" bezeichnet. Das saïtische Reich endlich, das Psammetich von Saïs in Unterägypten begründete, gehört der 26. Dynastie (663—525 v. Chr.). In ihm blühte die „saïtsche Kunst". Dem saïtischen Reich machte die persische Eroberung ein Ende. Aber erst nahezu 200 Jahre später pflanzte die griechische Eroberung das Banner einer anderen, jüngeren Gesittung auf ägyptischem Boden auf, ohne freilich die alten Überlieferungen sofort verdrängen zu können. Es war ein wechselseitiges Geben und Nehmen, selbst noch, nachdem Ägypten 30 v. Chr. zur römischen Provinz geworden war.

2. Die Kunst der Vor- und Frühgeschichte Ägyptens (um 5000—2900 v. Chr.).

In der paläolithischen Zeit Ägyptens, über die namentlich J. de Morgan, Schweinfurth und Wiedemann berichtet haben, sind die Stufen von Chelles, von Acheul und von Le Moustier vertreten (vgl. S. 7 u. 8). Die Stufe von La Madeleine, der Europa ein so kraftvolles urwüchsiges Kunstleben verdankte, fehlt in Ägypten. Die paläolithische Zeit ist hier daher auch durch

keinen jener Übergänge, die wir in Europa fanden, mit der neolithischen Zeit verknüpft, die uns in Ägypten von Anfang an so reich an Kunst und Wissenschaft entgegentritt wie in keinem anderen Lande der Erde. Hat Eduard Meyer doch nachgewiesen, daß in dem vorgeschichtlichen Reiche Unterägyptens, das den beiden erst durch König Menes vereinigten Reichen der „Horusverehrer" in Ober- und Unterägypten noch vorausging, bereits am 19. Juli 4241 v. Chr. der ägyptische Kalender mit unserem Jahr von 365 Tagen eingeführt worden ist, und haben die Ausgrabungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte uns doch ermöglicht, das Windelalter jener ägyptischen Kunst zu belauschen, die gleich in den ersten geschichtlichen Dynastien als das „streng, keusch und sittsam erzogene Kind" erscheint, als das Lepsius sie bezeichnete.

Die Namen Flinders Petries, der bei Tuch zwischen Ballâs und Nagade Gräber dieser Frühzeit aufdeckte, Amélineaus, der fünf große frühe Königsgräber bei Abydos ausgrub, und J. de Morgans, der 1897 am Wüstenrande bei Nagade das Grab bloßlegte, das er für das des Menes hielt, sind für alle Zeiten mit diesen Entdeckungen verbunden. Die Funde von Quibell in Hierakonpolis, von Garstang in Mahasna und Bet-Challâf, von Reisner und Mace in Naga-ed-Dêr folgten. Nicht nur die Kunst der ersten drei ägyptischen Königsdynastien erschloß sich unseren Blicken, sondern auch eine weit ältere Kunst, deren Gestaltungen aus nebelhafter Ferne plötzlich in hellem Lichte hervortauchten.

Die Hauptfunde gehören einer Zeit an, der bereits Schriftzeichen bekannt waren. Den prächtig geschliffenen Feuersteinwaffen und -werkzeugen gesellten sich zuerst vereinzelte Kupfergegenstände, später erst Bronzesachen. Das vorgeschichtliche neolithische Zeitalter geht gerade hier ins geschichtliche über, ohne die Stufe der jüngeren Steinzeit zu verlassen. Eine feste Scheidelinie zwischen den Funden aus vordynastischer und aus der ältesten dynastischen Zeit läßt sich nicht ziehen, hat auch Capart nicht gezogen, der sich, nach Steindorff, am eindringlichsten mit dieser ägyptischen Vorkunst befaßt hat. Jedenfalls der vorgeschichtlichen Zeit, deren Gräber eng und schlicht sind, entstammen die aus Stein, Holz oder Elfenbein gefertigten, im Sinne der nordischen Vorzeit beschnitzten (vgl. S. 19) Kämme (Taf. 6 c), Nadeln und anderen Gebrauchsgegenstände, denen sich Schmuckstücke aus bunten Steinen, Muscheln, Gold oder Kupfer, Topfscherben mit schlichten Malereien oder Ritzzeichnungen und kleine rundplastische Tier- und Menschenfiguren anschließen. In diesen hat Bissing alle bekannten neolithischen Abwandlungen nachgewiesen. Auf die formlosen, ohne Arm- und Beintrennung gebildeten, doch zum Teil schon mit ansehnlichen Köpfen ausgestatteten Figürchen der Bissingschen Sammlung in München folgen Gestalten wie die ohne Kopf erhaltene weibliche Tonfigur mit ausgebildeten Hüften, emporgehobenen Armen und deutlich angegebener Körperbemalung (Taf. 6 a) und die bereits wohlgebildete Lapislazuligestalt mit übereinandergelegten Armen im Ashmolean Museum zu Oxford, denen sich die fast im paläolithischen Sinne fettsteißigen hockenden Gestalten des Berliner Museums anreihen. Auf dem Gebiete der Kunsttöpferei, die größtenteils noch ohne Drehscheibe arbeitete, stehen nordisch-neolithisch dreinblickende schwarze Schalen mit eingeritzten, weiß ausgefüllten geometrischen Verzierungen neben weiß bemalten roten oder schwarzen Gefäßen, deren Verzierungen manchmal wirklich der Korbflechterei entlehnt sind, oft aber auch roh hingesetzte Pflanzenzweige, Nilpferde, Krokodile oder gar unförmliche Menschengestalten darstellen, die einander bekämpfen. Gefäße dieser Art lernt man im University College zu London kennen (Taf. 6 f—l). Fortgeschrittener sind die Darstellungen der Tongefäße, die rotbraun auf hellerem Grunde bemalt sind. Neben Wellen- und Zickzacklinien treten hier in großer Fülle über die Außenseiten ausgestreute wirkliche Spiralen auf, die, woran Schweinfurth ganz

im Sinne unserer früheren Ausführungen (S. 48) erinnert, dem Nummulitenkalk jener Gegenden entlehnt sind. Aber auch menschliche Gestalten wie tanzende Frauen, Tiere wie Steinböcke, Gazellen, Antilopen und Strauße, Fische, Schlangen und Skorpione finden sich auf diesen Vasenbildern. Zeichnungen von Flamingos, deren Köpfe als Spiralen gebildet sind, und von Tänzerinnen, deren Arme als Spiralen enden (Taf. 6 d), hat schon Schweinfurth veröffentlicht. Häuser, Palmen, Topfpflanzen treten hinzu. Dreiecke, auf denen Tiere stehen, erscheinen als Berge. Schiffsbilder erinnern an die Fahrt über den Himmelsozean; ja, die ganzen Gefäße nehmen manchmal die Gestalt solcher Totenschiffe an. Alles ist keck gesehen, wenn auch dürftig wiedergegeben und zusammenhanglos über die gebogene Fläche verstreut. Überall aber regen sich die Keime der späteren ägyptischen Kunst. Vasen dieser Art besitzen namentlich das British Museum und das Museum von Kairo. Gefäße in Tier- und Menschengestalt, wie die altamerikanische Kunst sie bevorzugt, werden aus Stein geschnitten oder in Ton gebrannt.

Abb. 53. Nackte knieende Priestergestalt aus Granit (2. Dynastie), im Museum zu Kairo. Nach Capart.

Diesen Vasenmalereien schließen sich Wandgemälde (Taf. 6 b) an, wie die 1899 von Green in einem Grabe zu Kom-el-Achmar in Hierakonpolis aufgedeckten. Auch diese rot, weiß, schwarz und grau hingestrichenen Darstellungen sind nur locker über die Flächen verstreut. Über und unter großen Nilbarken entfaltet sich ein buntbewegtes Leben von Tieren und Menschen. Die Antilopenfalle ist schon nach späterer ägyptischer Art gerade von oben gesehen, die Tiere sind nach allen Richtungen von ihr abstehend, mit den Füßen an ihrem Rande haftend dargestellt.

Deutlicher schon als Vorstufe der späteren echt ägyptischen Kunst erscheint die „Thinitische Kunst" der ersten Dynastien. Gleich in ihr treten uns neben den naturalistisch gemeinten Werken offenbar absichtlich stilisierte Schöpfungen entgegen, in denen sich oft genug schon die ausgebildeten späteren Typen ankündigen. Gleich hier drängt sich uns daher die Frage auf, ob wir in Ägypten mit Schweinfurth, Spiegelberg, Capart und anderen zwischen einer Bauern- und Volkskunst auf der einen und einer Herren- und Hofkunst auf der anderen Seite unterscheiden sollen. Maspero hat es im allgemeinen geleugnet, in allen Einzelfällen aber zugegeben. Wenigstens für die spätere Zeit unterscheidet er scharf zwischen Hofateliers und Privatateliers. Daß religiöse Zeremonien und höfische Staats- und Hauptaktionen strenger stilisiert wurden als sittenbildliche Darstellungen aus dem Volksleben, ist freilich selbstverständlich.

Von der Baukunst dieser thinitischen Frühzeit haben sich nur wenig Überreste erhalten. Die Tempel scheinen einfach umfriedete kleine Kapellen viereckigen Grundrisses gewesen zu sein. Die Rohziegelmauern der festungsartigen Schlösser der Großen waren durch pilasterartige Vor- und Rücksprünge gegliedert. Die prächtigeren Gräber, in deren Gängen bereits wirkliche Tonnengewölbe vorkommen, waren verkleinerte Abbilder fürstlicher Wohnungen. Am häufigsten genannt wird das sogenannte „Grab des Menes" bei Nagade. Von seinen fünf

Innenräumen war der mittlere, quadratische für die Leiche, waren die rechteckigen Nebengemächer für die Vorräte bestimmt, die dem Verstorbenen ins Jenseits mitgegeben wurden. Von außen erschien das Grab als eingangsloser rechteckiger Ziegelbau, dessen leicht abgeböschte Mauern durch eckig profilierte Nischen belebt wurden. Wirkliche Pharaonengräber dieser Frühzeit sind bei Abydos und bei Bêt Challâf aufgedeckt worden.

Die Bildnerei nahm in dieser frühpharaonischen Zeit einen raschen, deutlich erkennbaren Aufschwung; die großen halbzerbrochenen Steinstandbilder des Gottes Min im Ashmolean Museum zu Oxford erscheinen freilich noch unförmlich genug. Natürlicher wirkt die hockende Priestergestalt aus Stein mit den glatt herabhängenden Haaren im Museum von Kairo. Sie wird noch der 1. Dynastie angehören, wogegen die nackte, streng frontale knieende Priester-

Abb. 54. Schminkplatte, Vorder- und Rückseite, im Museum zu Kairo. Nach Capart. (Zu S. 66.)

gestalt aus Granit (Nr. 1) desselben Museums (Abb. 53) inschriftlich als Arbeit der 2. Dynastie beglaubigt ist. Vollends ägyptisch blicken die nur mit der hohen Krone bekleideten, in niedrigen Sesseln thronenden halblebensgroßen Königsgestalten aus Hierakonpolis im Ashmolean Museum zu Oxford drein. Sie gehören dem Ende der 2. Dynastie an. Feiner durchgeführt sind die zahlreichen kleinen Elfenbeinbildwerke aus den thinitischen Gräbern, deren Stilentwickelung man z. B. im Ashmolean Museum studieren kann. Zu den natürlichsten gehört das Elfenbeinbildchen des British Museum, das eine Frau mit entblößter linker Brust zeigt, nach der das Kind auf ihrem Rücken greift (Taf. 6 m und n). Die lebendigste Elfenbeinstatuette der ganzen Reihe aber ist die des „Königs von Abydos", die Petrie veröffentlicht hat. Der alte König, dessen scharfe, fein geschnittene Züge von sprechendem Leben erfüllt sind, trägt ein anliegendes besticktes Gewand und die hohe Spitzkrone der alten Pharaonen (Taf. 6 e).

Erst seit der Zeit des Menes treten auch die eigentümlichen, reich bebilderten grünen Schieferplatten in den Vordergrund, die als „Paletten" oder „Schminkplatten" angesehen werden. Zum Teil sind auch sie in Tiergestalt ausgeschnitten, zumeist über und über mit

flachen Reliefbildern bedeckt. Die Jagdszenen einer solchen, der 1. Dynastie angehörigen Palette, deren eine Hälfte dem Louvre, deren andere Hälfte dem Britisch Museum gehört, sind noch ohne Unterscheidung von oben und unten, lediglich raumausfüllend, über die Fläche zerstreut. Auf einem Bruchstück des Museums zu Kairo sind die hintereinander herschreitenden Stiere, Esel und Widder sowie der Laubwald in gesonderten Parallelstreifen übereinander angeordnet. Eine doppelseitige Schieferpalette im Museum von Kairo zeigt auf der einen Seite bereits das Motiv des Königs, der den vor ihm hingesunkenen Feind beim Schopfe packt, um ihn zu töten (Abb. 54), auf der anderen Seite, symmetrisch angeordnet, den Einfang von Löwen mit schlangenartig gewundenen Giraffenhälsen. Manchmal aber erscheint der Pharao auch in Gestalt eines Löwen oder Stieres, der seine Feinde niedertritt. Die Steinreliefs einiger dieser Platten erinnern in der kräftig naturwahren, die Muskeln betonenden und doch schon etwas schematisierten Formensprache an Gestalten der altbabylonischen Kunst.

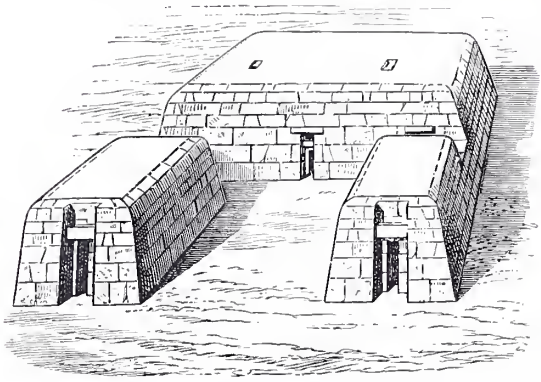


Abb. 55. Hergestellte Außenansicht ägyptischer Mastabas. Nach Perrot und Chipiez.

Auch die ältesten Felsenreliefs am Sinai, die ins Museum von Kairo übertragen worden, müssen der thinitischen Zeit zugeschrieben werden. Auch sie zeigen trotz ihrer Unausgeglichenheit schon manche Züge der ausgebildeten ägyptischen Kunst.

3. Die Kunst des Alten Reiches, 3. bis 6. Dynastie (2980—2475 v. Chr.).

Unter der 3. Dynastie, die aus Memphis stammte, wurde diese unterägyptische Stadt zum Sammelplatz des staatlichen und künstlerischen Lebens des Nilreiches. In dieser Dynastie entstanden die ältesten, zu fester Gestalt kristallisierten Gräber der Herrscher und der Großen des Reiches: die ältesten Pyramiden und die ältesten Mastabas, die noch beinahe die einzigen erhaltenen kunstgeschichtlichen Baudenkmäler des Alten Reiches bilden. Gehören doch auch die Überreste der schriftlich bezeugten uralten Tempelbaukunst der Pyramidenzeit als Grabtempel oder deren Vorbauten (Tortempel) dem Totendienst an, und tritt gerade in diesen Grabbauten doch der kunstgerechte Quaderbau seine Herrschaft an! Die Mastabas gehen den Pyramiden voraus. Man nimmt an, daß die Stufenpyramide von Sakkara (Abb. 56), die die älteste aller ägyptischen Pyramiden ist, den Übergang von den Mastabas zu den eigentlichen Pyramiden bezeichnet. Weitaus die meisten Mastabas und Pyramiden

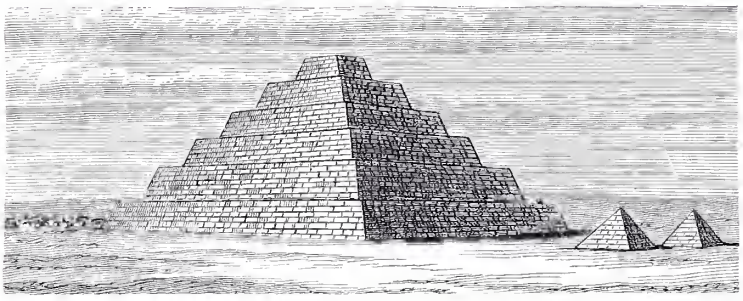


Abb. 56. Die Stufenpyramide von Sakkara (Rekonstruktion). Nach Perring. (Zu S. 68.)

liegen in der Nähe der alten Hauptstadt, an der westlichen Wüstenseite des Nils. Im Westen sah man die göttlichen Himmelslichter täglich versinken; im Westen suchte man daher auch das Reich, in dem die seligen Toten mit den Göttern verkehrten.

Die Mastabas, die Gräber der Großen, die neben den Pyramiden Reihen, Straßen und Gebäudeinseln bilden, bewahren im Äußeren die rechteckige Gestalt der Grabhügel mit abgeschrägten Wänden, wie sie überall durch die Aufschüttung der durch den Sarg verdrängten Erde von selbst entsteht (Abb. 55). Verhältnismäßig selten haben sie durch die charakteristische ägyptische Hohlkehle (S. 53) ein höheres baukünstlerisches Gepräge erhalten. Ihr Inneres wirkt besonders durch die Opferkammer oder Totenkapelle, deren Eingangstür, zugemauert, zur „Scheintür" wird. Diese lag ursprünglich an der östlichen Außenseite, damit die Opfernden ihr Angesicht dem heiligen Westen zuwendeten, geriet aber später, als dieser Seite eine Opferkammer oder Grabkapelle vorgelegt wurde, von selbst an die westliche Innenseite dieses Raumes, bis sie schließlich als Standtafel (Stele) verselbständigt wurde. Ihre künstlerische Weihe erhalten diese Grabanlagen erst durch die Darstellungen in leicht erhabener farbiger Arbeit,

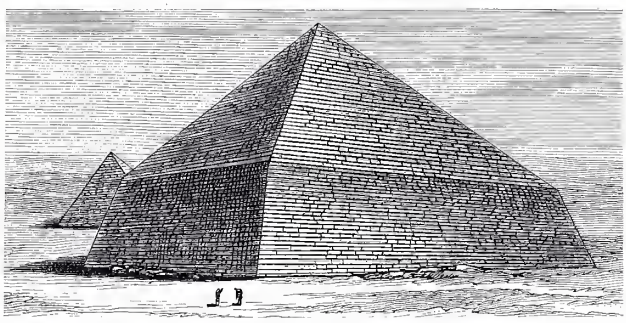


Abb. 57. Die „Knickpyramide" von Daschûr (Rekonstruktion). Nach Perring. (Zu S. 69.)

Abb. 58. Die Pyramide des Cheops. Nach Photographie von Diemer. (Zu S. 69.)

die die Wände, Scheintüren oder Standtafeln des Inneren bedecken. Die älteren Mastabas besitzen nur den einen Raum, der Grabkammer, Kapelle, Empfangsraum und Vorratskammer zugleich war. Allmählich aber wurde jedem Teile des Totendienstes ein besonderes Gemach eingeräumt. Gänge, die manchmal gewölbt waren, verbanden diese Gemächer untereinander. Schon die Mastaba des Ti bei Sakkara ist im Inneren ein reichgegliederter Bau mit einer Vorhalle und einer Haupthalle, die von zwölf Pfeilern getragen wird, mit schmalen Gängen, die zum

„Serdab", dem Statuenkeller, und zu der Grabkammer führen, deren Decke zwei Granitpfeiler tragen; alles bezweckt, dem Toten seine Nahrung und seine Freuden zu erhalten. Die Mastaba des Merernka aus der 6. Dynastie enthält ein Labyrinth von über 30 Räumen. Es gab aber auch Mastabas, die eine Höhe von 12, eine Breite von 50 und eine Tiefe von 25 m erreichten.

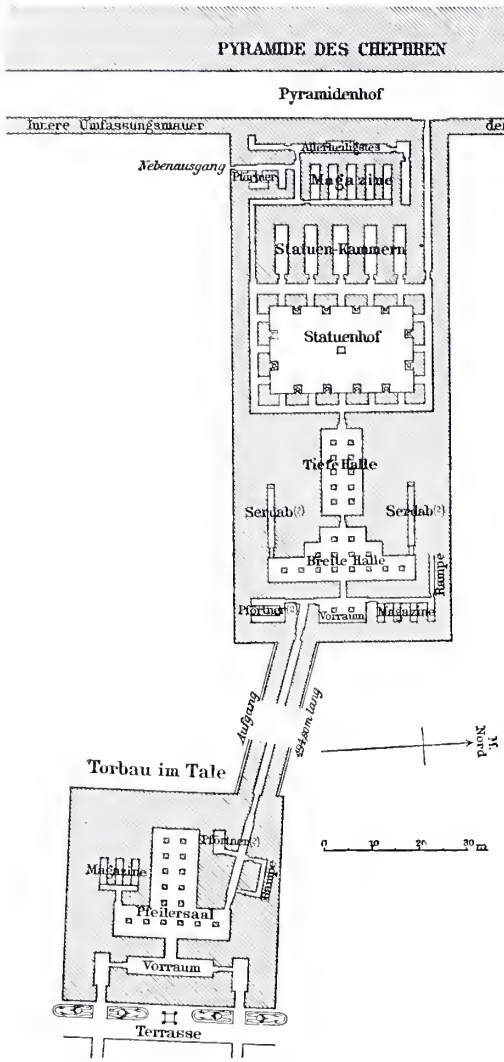


Abb. 59. Grundriß der Grabtempel Chephrens bei Gise. Nach Hölscher, Borchardt und Steindorff. (Zu S. 71.)

Die eigenartigsten und gewaltigsten Denkmäler jener Jahrtausende aber sind die Pyramiden. Ihre Grabkammern, auf deren Sarkophagen manchmal die sinnbildliche Scheintür wiederkehrt, lagen, nur durch lange Gänge oder Schächte erreichbar, manchmal im massiven Hau- oder Backsteinbau des Bauwerks selbst, manchmal noch im Felsengrunde unter ihm. Die Opferkammer oder Grabkapelle, die sich oft zu einem stattlichen Grabtempel erweiterte, pflegte als besonderes Gebäude vor der Ostseite der Pyramide angebracht und durch einen lang ansteigenden bedeckten Gang mit dem Tor- oder Taltempel verbunden zu sein, der unten am Nilgestade die Landenden aufnahm.

Künstlerisch kommt hauptsächlich das Äußere der Pyramide in Betracht; und dieses, das nur als versteinerter, ja zu regelmäßig stereometrischer Form kristallisierter Heldengrabhügel aufzufassen ist, übte von jeher durch die Mächtigkeit der übereinandergeschichteten Steinmassen und durch die ruhige Reinheit des vierseitigen Körpers eine ergreifende Wirkung auf das Auge und das Gemüt des Beschauers aus. Das spätere griechisch-römische Altertum rechnete die Pyramiden zu den Wunderwerken der Welt.

Es ist entwickelungsgeschichtlich einleuchtend, daß das Grabmal des Königs Soser aus der 3. Dynastie (Abb. 56), die Stufenpyramide von Sakkara, die sich, noch auf rechteckiger Grundlage wie die Mastabas, in sechs mächtigen, nach oben eingezogenen Kalksteinwürfeln zu einer Höhe von 60 m erhebt, die älteste aller Pyramiden ist. Finden wir doch auch schon bei manchen Naturvölkern die Stufenform als die ursprünglichste Stilisierung des Grabhügels, und sind doch auch die eigentlichen Pyramiden in Stufen erbaut und erst dann mit den Steinplatten bekleidet worden, die sich zu glatten Seitenflächen zusammenfügen. Die Stufenpyramide von Sakkara barg ursprünglich nur eine schlichte Grabkammer. Das mit grünlichen Kacheln ausgelegte Gemach, das man in ihr entdeckte, gehörte den Herstellungsarbeiten der

altertumsfreudigen 26. Dynastie an. Das Muster der Kacheln, von denen etliche Stücke ins Berliner Museum gekommen sind, ahmt, bezeichnend genug, ein Mattengeflecht nach. Auf König Zoser folgte König Snofru, der erste Herrscher der 4. Dynastie, dessen Grabmal, die Pyramide von Medûm, von der Stufenform zur glatten Form hinüberleitet. Eine Zwischenform ähnlicher Art bildet die „Knickpyramide" von Daschûr, deren Seitenflächen im stumpfen Winkel gebrochen erscheinen (Abb. 57). Ist ihr Erbauer auch nicht bekannt, so gehört sie doch vermutlich der früheren Zeit des Alten Reiches an. Aber auch bei Daschûr errichtete König Snofru sich eine Steinpyramide, die, 99 m hoch, als das älteste Königsgrab in Gestalt einer reinen Pyramide mit glatten, flachen Außenseiten erscheint. Jedenfalls bringen die Pyramiden mit glatten Seitenflächen die Idee, die ihnen zugrunde liegt, am reinsten und wirkungsvollsten zum Ausdruck. Die größten und berühmtesten von ihnen liegen bei Gise. Es sind die Grabmäler der drei Könige der 4. Dynastie: Cheops (Chufu), Chephren (Chafre) und Mykerinos (Menke-Re).

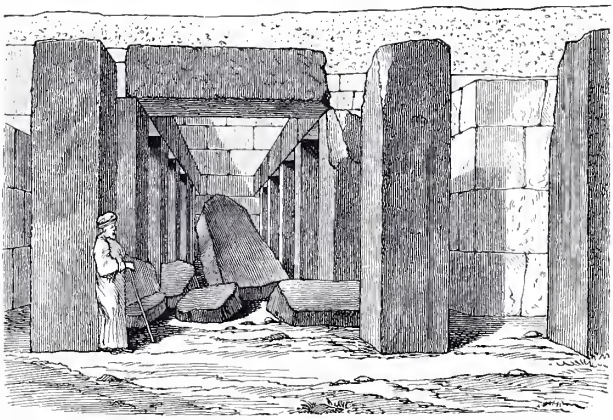


Abb. 60. Inneres des Taltempels bei Chephrens Pyramide. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 71.)

Die größte und älteste dieser Pyramiden ist die des Cheops (Abb. 58), die bei einer unteren Länge und Breite von 233 m eine Höhe von 145 m erreicht. Die wenigen ihrer Verkleidungsblöcke, die noch erhalten sind, bestehen aus weißem Kalkstein, der ursprünglich in verschiedenen Farben bemalt gewesen zu sein scheint. Die älteren Gänge und Kammern des Inneren ersetzte nach Borchardt noch König Cheops selbst durch die in ihrer Mitte gelegene geräumige Königskammer, zu der eine große Halle emporführt. Die Pyramide Chephrens im zweiten Königsgrabmal von Gise, dessen Gesamtanlage Hölscher, Borchardt und Steindorff im Auftrage der Sieglin-Expedition in ein neues Licht gesetzt haben, ist, obgleich sie durch ihre höhere Lage höher erscheint, etwas kleiner als die des Cheops. Sie war 135 m hoch. Ihre Verkleidung bestand aus rosenrotem Granit. Die dritte Pyramide von Gise, die des Mykerinos, war 66 m hoch. Sie

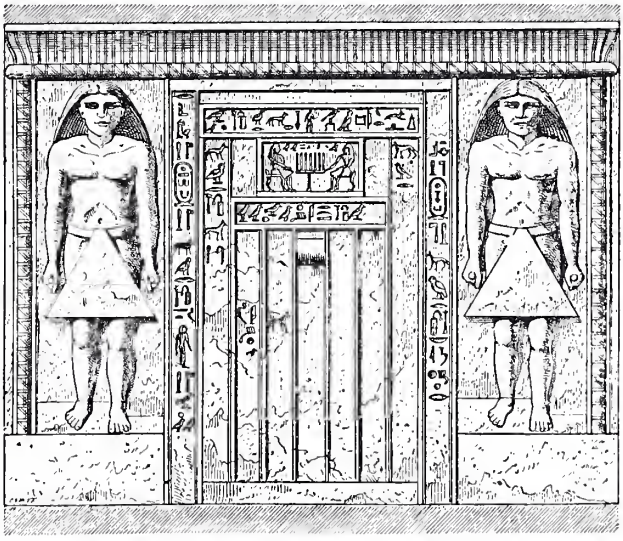


Abb. 61. Scheintür aus Gise. Nach Lepsius. (Zu S. 72.)

war in ihrem unteren Teile mit Syenit, in ihrem oberen Teile mit Kalkstein verkleidet. In ihr fand man den vielbesprochenen, aus blauschwarzem Basalt gemeißelten Sarkophag der noch durch eine Holzschachtel geschützten Königsmumie. Bei der Überführung nach London versank er im Meere, ist aber durch Abbildungen bekannt. Er zeigte die Gestalt und die Formensprache eines altägyptischen Lehm- und Holzhauses. Die Bedenken einiger deutscher Ägyptologen, die ihn für eine spätere Nachahmung erklärten, haben sich nicht bewährt. Glich er doch auch durchaus dem prächtigen Rosengranit-Sarkophag des Chufu-Onch (4. Dynastie) im Museum von Kairo, der ebenfalls ein Lehm- und Holzhaus mit Türen und Fenstern, wenn auch mit weniger ausgebildetem Stabwerk darstellt. Für die alte Baugeschichte Ägyptens sind diese Sarkophage von großer Bedeutung.

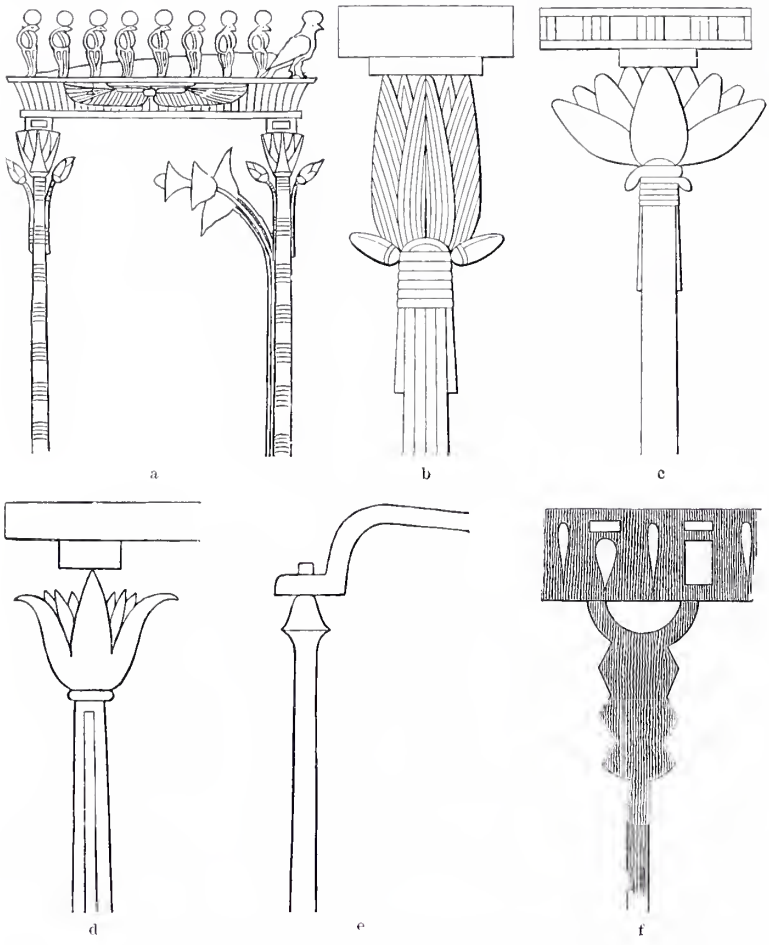


Abb. 62. Ägyptische Kapitellentwickelung nach Darstellungen hölzerner Zeltstützen. Nach Dieulafoy (a), Prisse d'Avennes (b, c) und Lepsius (d, e, f). (Zu S. 73.)

Von den Herrschern der 5. Dynastie hatten User-Re und Sahu-Re (Sehu-Re) ihre Pyramiden, die Borchardt und Schäfer 1902—05 im Auftrage der Deutschen Orientgesellschaft untersucht haben, bei Abusir, König Onnos (Unis) die seine wieder bei Sakkara errichtet. Von den Herrschern der 6. Dynastie ruhte Phiops I. (Pepi I.) in einer Pyramide bei Sakkara, Phiops II. (Nafer-Ke-Re) unter der größten der Pyramiden von Abusir.

Für die Baugeschichte haben alle diese Pyramidenanlagen erhöhte Bedeutung gewonnen, seit man ihre Grabtempel, oft auch ihre Tor- und Taltempel bloßgelegt hat. Der älteste Grabtempel, der kleine Kulttempel des Snofru bei seiner Pyramide zu Medûm, bestand aus zwei schmucklosen Sälen und einem kleinen Hofe. Vom Grabtempel des Cheops bei Gise haben sich nur Reste des Basaltpflasters erhalten. Wichtig aber sind der Grabtempel und der Tortempel der Pyramide des Chephren bei Gise, in deren Bereich der gewaltige Sphinx als Wächter

ruht. Von den Tempeln der Pyramide des Chephren aber kannte man früher nur den Tor- oder Taltempel, der als „Tempel des Sphinx" auch in der ersten Auflage dieses Buches gefeiert wurde. Der Grundriß dieses Granittempels besteht, von den Nebenräumen abgesehen, aus zwei in T-Form nebeneinandergesetzten Sälen, die einen zusammenhängenden Raum bilden (Abb. 59); die flache Steindecke wird im zweischiffigen Quersaal von sechs schlichten granitenen Viereckpfeilern, im dreischiffigen Langsaal von zehn ebensolchen Pfeilern getragen. Die Pfeiler, auf denen die Steinbalken unvermittelt ruhen, haben weder Fuß- noch Kopfplatten. Gerade hier tritt uns der Steinbau in seiner ursprünglichsten, auf jene Trilithendolmen (vgl. S. 36) zurückweisenden Gestalt, aber von durchaus sorgfältigem und regelmäßigem Gefüge entgegen (Abb. 60). Keine Bilder, keine Verzierungen, keine Inschriften schmücken die einfachen Räume; aber die Pfeiler bestehen aus rosenrotem Granit, die Wände und Decken aus Alabaster. Gerade seine gewaltige und ausdrucksvolle Einfachheit macht dieses uralte kleine Gebäude zu einem echten Kunstwerk. Von diesem Tempel nun führte ein bedeckter Gang zu dem umfang-

Abb. 63. Gänse. Wandbild aus einem Grabe zu Medûm, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Diemer (Zu S. 73.)

reichen eigentlichen Grabtempel Chephrens empor (Abb. 59), der bereits alle einzelnen Bestandteile der späteren ägyptischen Tempel enthält. Schon in ihm unterscheidet man einen öffentlichen und einen geheimen Teil. Auf den breiten Raum, der sich nach innen von acht auf vier, von vier auf zwei Stützen verengt, folgt, durch einen Gang mit ihm verbunden, der tiefe, durch zehn Pfeiler in drei Schiffe geteilte Langraum; dann kommt der große, von zwölf Granitpfeilern umstandene Haupthof, hinter dem die fünf Statuenkammern vor dem Allerheiligsten und der Grabkammer mit der Scheintür liegen. Auch hier wirkt alles nur durch die Einfachheit der Architekturformen und die Pracht des Granits, des roten Marmors und des Alabasters, in der sie strahlen.

Weniger hat sich vom Totentempel der Pyramide des Mykerinos erhalten. Neben den Hauptpyramiden der 5. Dynastie zu Abusir aber sind, hauptsächlich durch die deutschen Grabungen, außerordentlich lehrreiche Tempelreste wieder aufgetaucht. Vom Pyramidentempel des Nuser-Re bei Abusir ist wenigstens ein mit Basaltplatten gepflasterter Säulenhof erhalten. Bruchstücke granitener Papyrussäulen liegen noch umher, während Lotossäulen mit unterbundenem Knospenkapitell aus diesem Tempel ins Museum zu Kairo gekommen sind. Vom Grabheiligtum des Sahu-Re bei Abusir haben sich umfangreiche Trümmer erhalten. Auch sein Tortempel lag unten im Tal, auch sein Haupttempel lag oben an der Pyramide. An den Säulenhof schloß sich ein Querraum, an diesen ein Saal mit Nischen für Standbilder. Im

Allerheiligsten lag die Scheintür an der Pyramidenwand. Einige der Granitsäulen trugen noch etwas schwerfällige Palmenkapitelle. Im Hofe des kleinen Totentempels des Onnos oder Unis bei Sakkara lagen Säulen mit schon schlanker emporstrebenden Palmenkapitellen, die im Museum von Kairo aufgestellt sind. Die drei Hauptarten der später beliebten ägyptischen Säulen waren also schon während der 5. Dynastie im Gebrauch. Ein Heiligtum besonderer Art war der Tempel des Sonnengottes Re, den jener König Nuser-Re (Newoser-Re) zu Abu-Gurab bei Abusir in der Nähe seiner Pyramide errichtete. Borchardt und Schäfer haben ihn freigelegt. Der Sonnenobelisk stand auf einer abgestumpften Pyramide, vor der sich der große Alabasteraltar erhob. In den Flügelbauten, die diese Anlage im Rechteck umzogen, waren Kapellen, Schatzhäuser und andere Räume untergebracht.

Abb. 64. Die Stele des Shiri, im Museum zu Kairo. Nach Maspero. (Zu S. 75.)

Die Einzelformen der Baukunst des Alten Reiches treten uns, abgesehen von den genannten Säulenformen, namentlich in den Mastabas, an ihren Scheintüren und, wie schon erwähnt, an einigen alten Sarkophagen entgegen. Gerade an den Scheintüren oder Stelen mancher Gräber des Alten Reiches, z. B. an der Scheintür der Opferkammer des Manofer aus der 5. Dynastie im Berliner Museum und einer gleichalterigen, von Lepsius bekanntgemachten aus Gise (Abb. 61), treten uns bereits die beiden hauptsächlichsten architektonischen Ziermotive der ganzen späteren Tempelbaukunst Ägyptens entgegen: der mit gemalten Bändern umwickelte Rundstab zur Abfassung der senkrechten und wagerechten Kanten und die mit stilisierten Schilfblättern bemalte Hohlkehle als oberer Abschluß von Mauern und Türen. Den einzigen pflanzlichen Schmuck bildet in fast allen Darstellungen dieser Art der einigen bekrönenden Feldern eingefügte doppelte Papyrusbüschel (nach anderen Lotosblumen). Zwei langstengelige, unter ihren Kelchen fest zusammengebundene Blüten neigen sich, bereits leicht umgebogen, nach links und rechts (Taf. 5 f). Zwischen dem Stabwerk sind die schmalen und hohen Felder oft mit farbigen Schachbrett-, Zickzack- oder Rautenmustern ausgefüllt; und bei näherer Betrachtung entdeckt man, daß diese hier in der Tat die natürlichen Muster geflochtener Matten darstellen, die als Vorhänge oder Wandbehänge zwischen jenen Latten eingespannt sind. Ja man sieht z. B. an der Westwand des der 5. Dynastie angehörigen Grabes des Ptah-hotep zu Sakkara, daß diese Matten zum Aufziehen und Herablassen eingerichtet waren. Und doch würde der oberflächliche Beobachter in diesem ganzen Wandschmuck nichts weiter sehen als geometrische Linienspiele.

Neben dieser ganzen Stabwerkornamentik und ihren manchmal textilen Füllungen kommen in und an den Opferkammern dann aber auch Abbildungen zeltartig leichter Bauten (Aediculae) mit weitgestellten Holzstützen vor. Von größter Wichtigkeit sind hier die Abbilder der Säulen selbst, weil sie uns die Entstehung der von der Stützkraft losgelösten Schmuckform der ägyptischen Säulenkapitelle im Sinne Borchardts vergegenwärtigen. Sind die dünnen Holzsäulen in der Regel als einfache Blütenstengel gekennzeichnet, so sind daneben doch auch schon Stengelbündelschäfte angedeutet. Lotosknospen- und Lotosblütensäulen aber beherrschen diese Darstellungen, in denen Papyrussäulen nur selten erkennbar sind. Holzstützen mit angebundenen Knospen und Blüten zeigt die Nachahmung eines Holzbaues aus der 4. Dynastie im Louvre (Abb. 62a). Unsere Abbildung zeigt ferner (b und c) ein Knospen- und ein Blütenkapitell der 4. Dynastie aus Sakkara sowie (d) ein halb offenes Lotoskapitell aus einem Grabe der 5. Dynastie. Ja, auch die abweichenden Formen der späteren Steinkapitelle, wie das umgekehrte Kelch- oder Glockenkapitell (e), das einfach aus der Zeltstange hervorgegangen zu sein scheint, und sogar das Kuhkopfkapitell (als Schädelform, f) kommen nach Lepsius schon in den Ädikula-Darstellungen der 5. und 6. Dynastie vor.

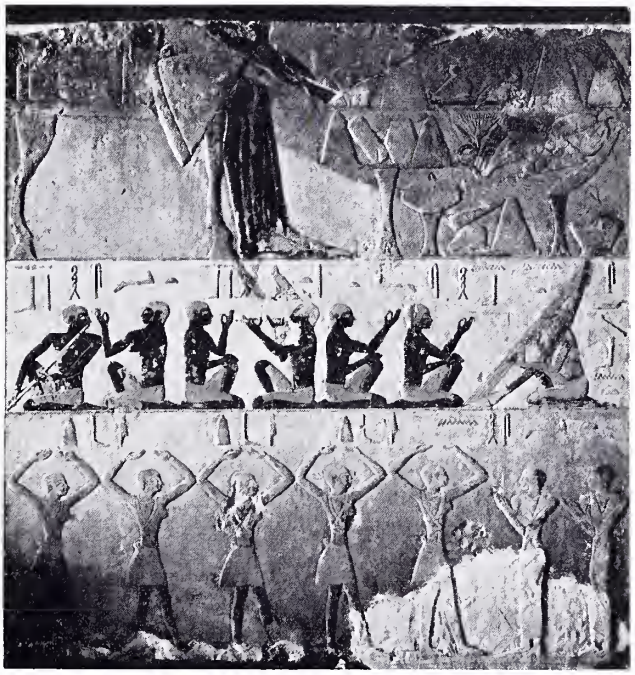


Abb. 65. Eine Wand vom Grabe des Ti zu Sakkara. Nach Photographie von Brugsch. (Zu S. 75.)

Die bildlichen Flächendarstellungen dieser Gräber bestehen fast ausnahmslos aus farbig bemalter, leicht erhabener Arbeit (Taf. 7). Wirkliche Malerei kommt nur in den eben nicht für die Ewigkeit errichteten Palästen und Wohnhäusern, in den aus Luftziegeln erbauten Dorftempeln und in solchen Felsgräbern vor, deren Gestein dem Meißel des Bildhauers widerstrebte. Berühmt sind die Malereien aus einem Grabe zu Medûm vom Beginn der 4. Dynastie, namentlich die bunten Gänse im Museum zu Kairo, die an lebendiger, schlicht und groß stilisierter Naturtreue fast Unerreichtes leisten (Abb. 63). Die bemalten Flachreliefs der Tempelwände des Alten Reiches stammen alle erst aus der 5. Dynastie. Ihrer Zeichnung nach sind sie bei aller schematischen Unrichtigkeit kräftig, klar und lebendig. Die Menschen sind breitschulterig und untersetzt. Charakteristisch für die sinnbildliche Absicht, die überall neben dem Streben nach Natürlichkeit steht, ist es z. B., daß der Wassergott mit blauen Zickzacklinien, der Feldergott mit grangelben Getreidekörnern bemalt wird, bemerkenswert aber auch, daß die Profildarstellungen beider Wände in den Tempeln dem Allerheiligsten, in den Gräbern der Scheintür zugewandt werden. In den Totentempeln des Nuser-Re und des Sahu-Re bei Abusir sowie des Unnos bei Sakkara waren die Wände der öffentlichen Räume mit

den Darstellungen der Heldentaten des Königs nach der örtlichen Überlieferung geschmückt; in den inneren Gemächern wird er anfangs noch von seinen Opferträgern begleitet, dann, im Allerheiligsten, allein mit seinem Gotte dargestellt, dem er opfert, oder mit seiner Göttin, die ihm die Milch ihrer Brust zu kosten gibt. Vom Tempel des Sahu-Re zeigt eines der Außenreliefs (im Berliner Museum), wie der König einen Libyerfürsten niederschlägt, eines der Innenreliefs (im Museum zu Kairo), wie die Göttin ihm ihre Brust reicht, um ihn als ihren Sohn anzuerkennen. Die Reliefs des Museums zu Kairo gehören zu den besten, am kräftigsten und feinsten durchgebildeten Arbeiten des Alten Reiches. Die meisten und ältesten Wanddarstellungen des Alten Reiches entstammen den Mastabas. Hier und da, z. B. am Grabe des Ti, kommt es, wie durch Zufall, bereits vor, daß die Schultern mit den Armen in annähernd richtiger Seitenansicht gebildet sind. Die Tiere, unter denen das Pferd noch fehlt, Esel, Rinder, Widder, Gazellen aber mit Vorliebe wiedergegeben werden, sind in ihren Formen und Bewegungen besonders natürlich erfaßt. Die Farbentonleiter ist noch einfach. Gelb, Rot, Blau, Grün, Braun, Weiß, Schwarz erscheinen noch nicht in verschiedenen Abstufungen. Die Stelen- oder Grabtürbilder, die den Verstorbenen selbst darzustellen pflegen, sind von den eigentlichen Wandbildern zu unterscheiden. Auch auf diesen pflegt der Verstorbene mit abgebildet zu sein. Lebensgroß sitzt er an einem Ende der Wand vor seinen Leuten, deren Arbeiten er beaufsichtigt, oder deren Gaben er empfängt. Seine Leute bei der Arbeit aber sind in friesartigen Streifen übereinander, jede Gestalt selten höher als fußhoch, angeordnet. In welchem Maße diese Einteilung in Streifen die späteren Versuche, den Raum zu vertiefen, ersetzt, zeigt z. B. eine bekannte Darstellung im Grabe des Ptah-hotep zu Sakkara. Der Künstler hat ein Bild des Lebens auf der ganzen Ebene vom Nil bis zum Wüstenrande geben wollen; und er tut das in fünf Streifen übereinander. Unten auf dem ersten Streifen zeigt er den von Fischen und Booten belebten Strom, auf dem zweiten den Vogelfang, auf

Abb. 66. Kalksteinstatuen des Rahotep und der Nefert aus einem Grabe zu Medûm, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Brugsch. (Zu S. 77.)

dem dritten den Schiffbau und das Schlachten und Salzen der Fiſche, auf dem vierten die Jagd auf Antilopen, oben auf dem fünften aber die Wüſte ſelbſt mit ihren wilden Tieren.

Als die älteſten Grabbilder gelten die der Türſtele des Grabes des Shiri aus der 3. Dynaſtie im Muſeum zu Kairo (Abb. 64). Dem Ende dieſer Dynaſtie entſtammen auch die noch etwas locker zuſammengehaltenen Wandbilder aus dem Grabe des Prinzen Ra-hotep in Medûm. Der Zeit des Königs Snofru gehört die Opferkammer des Hohenprieſters Anten im Berliner Muſeum an. Ihre Darſtellungen ſind flach, aber klar und ſcharf modelliert. Aus der 4. Dynaſtie ſtammt auch die Opferkammer des Prinzen Mer-eb im Berliner Muſeum. Beachtenswert iſt in ihr z. B. die Abbildung des Totenſchiffes, in dem Mer-eb zum Gefilde der Seligen fährt.

Zu den in Sakkara bloßgelegten Gräbern der 5. Dynaſtie, die die ſchönſte Blüte der Kunſt des Alten Reiches zeitigte, gehören das Grab des Oberperückenmachers Ma-nofer mit ſeinen

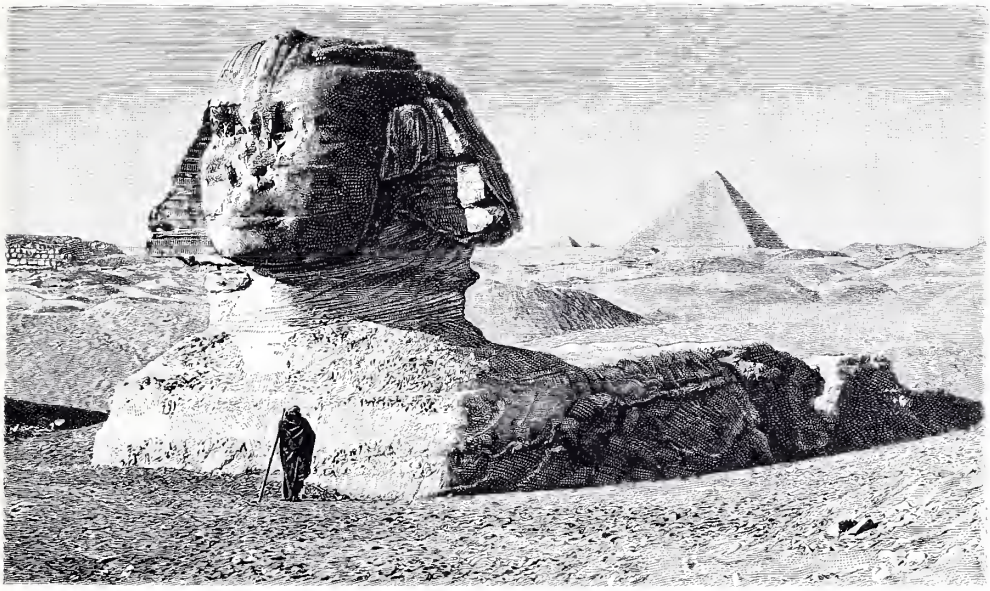


Abb. 67. Der Sphinx von Gife. Nach Photographie von Plüſchow. (Zu S. 77.)

reichen Tierdarſtellungen und das Grab des Pehennka mit ſeinen ſchönen Schiffs- und Schifferſzenen, beide im Berliner Muſeum, und vor allen Dingen die berühmten Gräber des Ti und des Ptah-hotep zu Sakkara, deren Darſtellungen ihnen verblieben ſind. Im Grabe des Ti ſehen wir, außer den üblichen Speiſendarbringungen, pflügende Landleute, mahlende Frauen, arbeitende Ochſen und Eſel, muſizierende Männer und tanzende Mädchen (Abb. 65). Wir ſehen, wie Gänſe für den Toten genudelt, Ochſen geſchlachtet, Hühner gebraten werden, wir ſehen, wie Getreide gemäht und geworfelt wird, wie Schiffe gebaut werden und, mit Rudern und Segeln verſehen, dahingleiten; wir ſehen Ti ſelbſt, rieſengroß, durch das Papyrusdickicht des tierreichen Nils goudeln. Im Grabe des Ptah-hotep ſind die Bilder einer Wüſtenjagd, einer Weinernte, eines Vogelfanges im Sumpfe hervorzuheben; in einem der Bauernnachen, deren Inſaſſen ſich zwiſchen den Fiſchen und Blumen des Nils ergötzen, ſehen wir den Oberbildhauer Ench-en-Ptah (Ptah Anch) den Trinkkrug zum Munde führen, den ihm ein nackter Jüngling gereicht hat: wohl die einzige wirkliche Künſtlerbezeichnung, die ſich aus

dieser Zeit erhalten hat. In allen diesen Darstellungen bewundern wir, abgesehen von den Schwächen und Stärken der Wiedergabe, die Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung, der es stets gelingt, den Vorgang klar und lebendig zu veranschaulichen. War ein Vorgang aber einmal klar und deutlich zur Anschauung gebracht, so wurde er unbedenklich jahrhundertelang in der gleichen Anordnung wiederholt. In der 6. Dynastie nimmt die Fülle der Darstellungen noch zu, geht die Feinheit und Schärfe der Ausführung zurück. Im Grab des Mereruka zu Sakkara hat der Künstler sich selbst mit der Farbenmuschel in der einen, dem Malrohr in der anderen Hand gleich am Eingang dargestellt, aber nicht genannt. An der Nordwand werden Fische gestochen und Nilpferde mit Harpunen gefangen. Alle Vorkommnisse des Lebens werden als Sinnbilder des Scheinlebens nach dem Tode verewigt.

Abb. 68. Sitzbild des Königs Chephren, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Diemer.

Könige und Götter fehlen den Grabkammerbildern des Alten Reiches. Dafür zeigen die Felsenreliefs von Wadi Maghara am Sinai den König Chufu (Cheops), wie er asiatische Gefangene, sie beim Schopfe packend, den Göttern opfert, den König Snofru, wie er einen Beduinen erschlägt. Diese Felsenreliefs, die ins Museum von Kairo verbracht worden, stehen als Denktafeln der Taten des Königs, die nichts mit dem Gräberdienst zu tun haben, einzig unter den Schöpfungen des Alten Reiches da. Zu den schönsten Bildwerken dieser Zeit aber gehören (in derselben Sammlung) die Holzreliefs aus dem Grabe des Hesi-Re, die ihn teils stehend, teils sitzend darstellen.

Abb. 69. Kopf König Chephrens, im Leipziger Museum. Nach Hölscher, Borchardt u. Steindorff.

Übrigens lassen sich in allen diesen Grabreliefs nicht nur verschiedene Künstlerhände in denselben Gräbern, sondern auch verschiedene Schulen in verschiedenen Provinzen unterscheiden. Fern von den Königsstädten, wie in den Gräbern der 6. Dynastie zu Dendera und zu Elefantine, sinken die Darstellungen oft zu provinzieller Unzulänglichkeit herab. Manchmal scheint es, als seien sie auf dem Standpunkt der thinitischen Kunst stehen geblieben, manchmal sind die Einzelgestalten hier aber auch von so individuellem Leben erfüllt, daß sie an die Karikatur streifen, wie z. B. die Darstellungen der abgemagerten „Dünnen" in einem und der schmerbäuchigen Dicken in einem anderen Grabe zu Meïr unweit Denderas. Maspero meint, sie einer realistisch veranlagten „Schule von Heliopolis" zuschreiben zu können.

Die Rundplastik des Alten Reiches bildet eine geschlossene Kunstwelt für sich, in der wir, um zu genießendem Verständnis zu kommen, nicht erst, wie den Flachbildwerken gegenüber, von wirklichen oder vermeintlichen Unzulänglichkeiten

abzusehen brauchen. Wird die „frontale Haltung" der Vornehmsten wie der Geringsten doch fast als Vorzug empfunden und wirkt das Auftreten der am Boden haftenden Standbilder mit beiden Sohlen und mit vorgestrecktem linken Bein doch stilistisch überzeugend genug.

Noch aus der 3. Dynastie stammen nach Steindorff die berühmten, etwas über 1 m hohen, aus Kalkstein gemeißelten und bemalten Bilder des Prinzen Rahotep und seiner Gemahlin Nefert im Museum zu Kairo (Abb. 66), die in einem Grabe zu Medûm gefunden wurden. In würdevoller Haltung thronen sie nebeneinander: der dunkelgefärbte Prinz fast nackt, die hellere Prinzessin in weißem Gewande, aus dem nur die Rechte an der Brust hervorblickt. Ihr langes Haar schmückt ein Diadem, unter dessen Verzierungen Goodyear die erste Lotosrosette der Welt erblickte, während uns gerade hier nur eine sternartige Bildung gegeben zu sein scheint. Die Köpfe sind von sprechendem Eigenleben erfüllt. Die Augen erhalten durch Schmelzeinlagen leuchtendes Feuer. Da dem Prinzenpaar jedenfalls der beste Künstler zur Verfügung stand, sind diese Gestalten reifer und lebenswahrer durchgeführt als die meisten jüngeren Fürstenbilder. Es ist eine in ihrer Art vollendete Kunst.

Abb. 70. Sitzbild des Meten (Amten), im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 78.)

Der Zeit König Chephrens gehören dann einige der gewaltigsten Schöpfungen der Rundplastik an, die von der deutschen Forschung eine Zeitlang irrtümlich für jüngeren Ursprungs erklärt wurden. Der kolossale Sphinx, der ruhende Löwe mit dem Königsantlitz, das, unter dem mit der Königsschlange geschmückten Kopftuch hervorblickend, mit weit geöffneten Augen und ewig lächelnden Lippen der aufgehenden Sonne entgegenblickt, gehört zu den eindrucksvollsten Kunstwerken dieser Erde (Abb. 67). Seine Kopfhöhe beträgt 20 m über dem Boden, seine Länge von der Vordertatze bis zum Schwanzansatz 57 m. Als Wächter vor der Pyramide des Chephren lagernd, trägt er, wie es scheint, auch den Kopf des Königs und ist, wie Steindorff meint, beim Bau des Grabmals aus dem natürlichen Felsen, der einem liegenden Löwen glich, ausgehauen worden. Das kolossale Diorit-Sitzbild König Chephrens aber (Abb. 68), das Mariette im Brunnen jenes Tor- und Taltempels zu Gise fand, dessen Pfeilersaal noch 23 andere überlebensgroße Königsstatuen barg, befindet sich im Museum von Kairo. Wie der König hier erhobenen Hauptes mit breiter, vorgestreckter Brust, mit ruhig nebeneinandergestellten Beinen, mit anliegenden Armen, deren Hände auf den Knien ruhen, mit künstlichem Bart und perückenartigem Kopftuch dasitzt, ernst, würdevoll, leidenschaftslos, das ist typisch für alle ägyptischen Königsstatuen geblieben. Einen kräftigen Kopf Chephrens haben auch die neuen Ausgrabungen Steindorffs dem Tageslicht zurückgegeben (Abb. 69). Das prächtige Bildwerk befindet sich im Leipziger Museum. Ähnlich, aber künstlerisch nicht ganz so abgeklärt, blickt der thronende König Mykerinos, Chephrens Nachfolger, im Museum zu Kairo drein.

Älter als diese Königsbilder und daher auch archaischer in der Formensprache sind einige rundplastische Bildnisse von ägyptischen Würdenträgern, wie die des Anchwa im Britisch Museum, des Meten (Amten; Abb. 70) im Berliner Museum, die noch dem Anfang der 4. Dynastie angehören. Sie sind sitzend dargestellt, etwa $^1/_2$ m hoch. Ihr Kopf ist noch unförmlich groß; die eine Hand halten sie geballt an der Brust, während die andere ausgestreckt auf dem Knie liegt. Ihnen schließen sich die nahezu lebensgroßen, stehenden Kalksteinstatuen des Louvre an, von denen die beiden männlichen einen gewissen Sepa (Abb. 71) darstellen, die weibliche als Nesa bezeichnet wird (Abb. 72). Dann aber folgen alle jene kleineren und größeren Bildnisstatuen, die den Ruhm der 4. und 5. Dynastie ausmachen. Die Familiengruppen aus Kalkstein im Louvre zeigen verschiedene Stellungen innerhalb der frontalen Haltung. Einmal sitzt der Mann, und die Frau, die den linken Arm um seine Schulter legt, steht in gleicher Größe aufrecht neben ihm. Ein anderes Mal sitzen beide Gatten nebeneinander, und zwischen ihnen steht ihr kleines Kind, das den rechten Zeigefinger an den Mund legt. In einer Gruppe des Berliner Museums dagegen sitzt nur der Gatte; und neben ihm kniet, kleiner gebildet, die Gattin, steht der Sohn. Die eingesetzten Augen des Vaters sind aus Stein und Kupfer gebildet. Da alle diese kleinen Rundbilder den Verstorbenen selbst darstellen und ihm ewiges Leben verleihen sollten, war Bildnistreue die Vorbedingung ihrer Wirksamkeit.

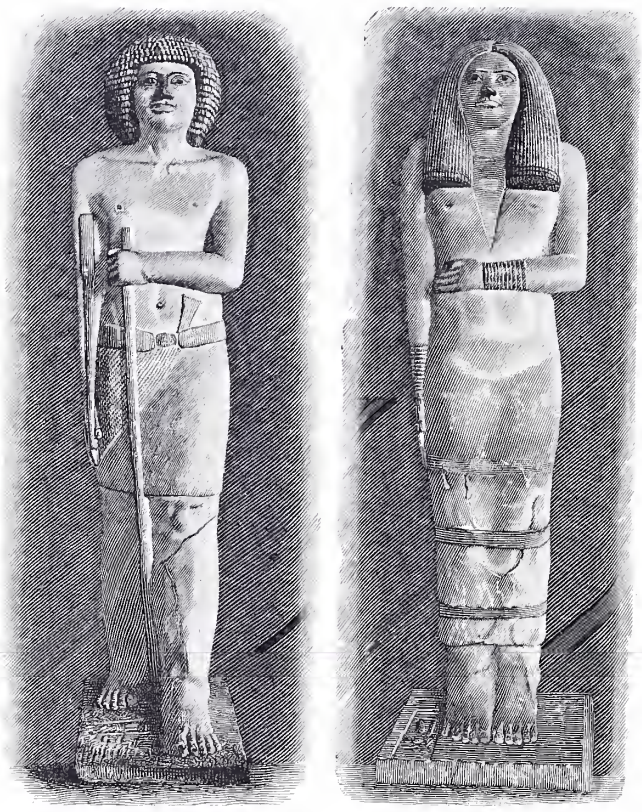
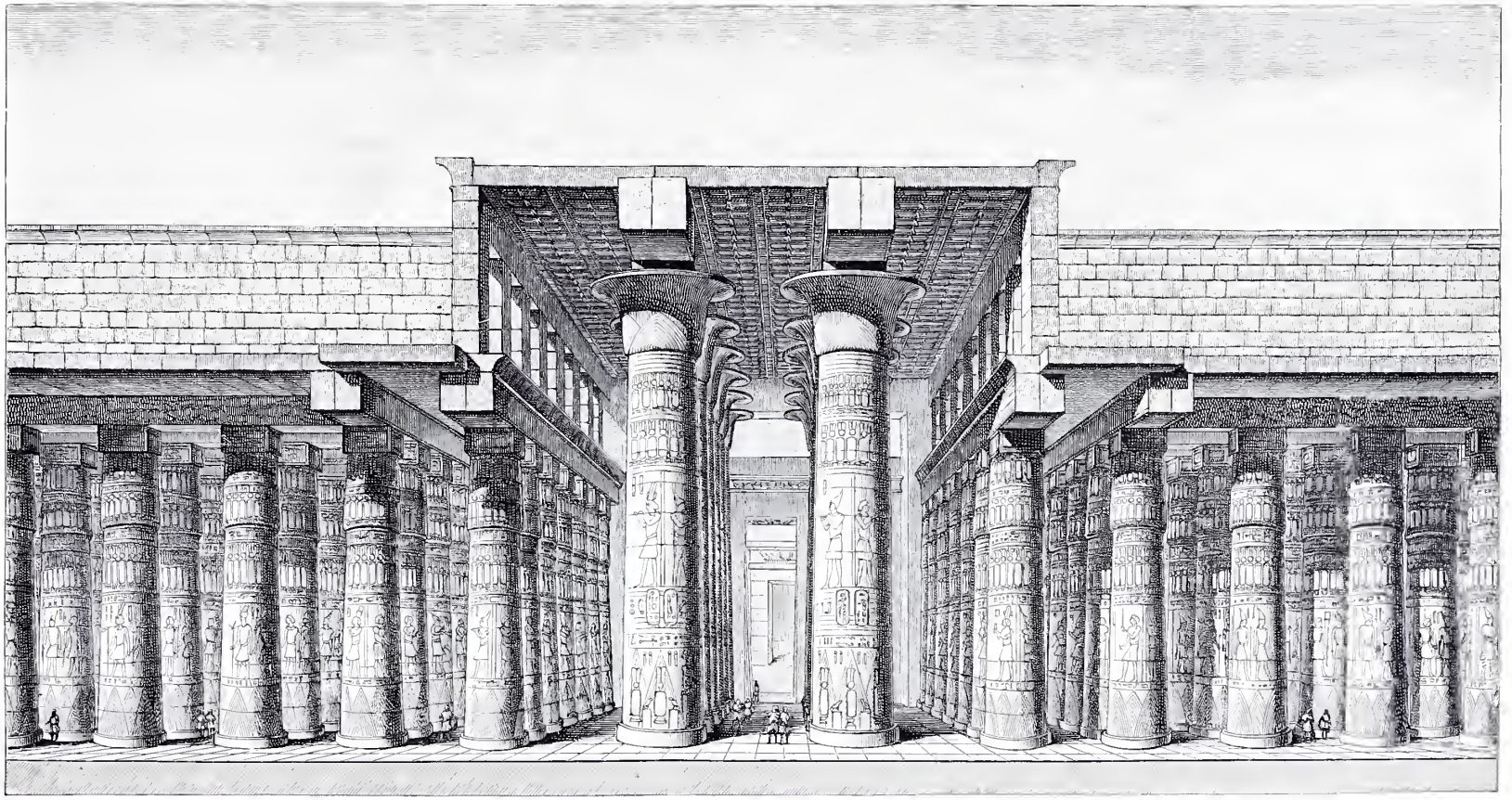


Abb. 71 und 72. Statuen des Sepa und der Nesa, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

Die zahlreichen, meist noch kleineren Diener- und Handwerkerfiguren, die, in den „Serdabs", den besonderen Statuenkammern der Mastabas, versteckt, dem Verstorbenen durch ihre Dienstleistungen das Leben nach dem Tode erleichtern sollten, gehören trotz ihrer „Frontalität" zu den frischesten und lebensvollsten Werken der ganzen morgenländischen, ja der ganzen antiken Kunst, einschließlich der griechischen. Borchardt hat den Bildwerken dieser Art im Museum von Kairo (Taf. 8) eine besondere Abhandlung gewidmet. Die Kalksteinfiguren stammen aus den Gräbern von Sakkara, die Holzfiguren aus denen von Meïr. Breitschulterig und untersetzt sind sie alle; doch läßt sich auch in ihnen (mit Steindorff) eine gewisse Entwickelung zu größerer Schlankheit und Leichtigkeit verfolgen. Allen voran sei der berühmte „Schreiber" des Louvre genannt (Abb. 73), der, aus braun bemaltem Kalkstein gebildet, mit untergeschlagenen Beinen am

Taf. 8. Dienerfiguren aus ägyptischen Gräbern.

Zusammenstellung im Museum zu Kairo. Nach Photographie.



Taf. 9. Der Säulensaal im Tempel zu Karnak.

Nach der Rekonstruktion von Chipiez.

Boden sitzt, den Papyrus in der Linken, das Schreibrohr in der Rechten hält und, wie lauschend, geradeaus blickt. Das Weiße des Auges besteht aus Quarz zwischen Bronzewimpern, die Pupille aus einem Metallknopf in einem Kreise von Bergkristall. Die Backenknochen des kurzhaarigen Kopfes stechen hervor. Die Brust, die Hände, die Knie sind von vollendet natürlicher Modellierung. Nur die unter den Knieen ruhenden Füße sind schwächlich durchgebildet. Alle Arbeiterklassen sind vertreten, vom Schreiber bis zum Bierabfüller, von der Müllerin bis zur Feuerschürerin. Da sitzt einer mit emporgezogenen Knieen am Boden und legt die Linke wehklagend an sein Haupt; da schreitet ein nackter Jüngling mit einem Sack über der Schulter, einen Blumenstrauß in der gesenkten Rechten, heran; da trägt ein Diener seinem Herrn das Gepäck nach; da beugt sich der junge Brauer über sein Bierfaß; da gießt ein Knecht einen Krug aus; da liegt ein Priester mit zusammengelegten Händen auf den Knieen; da stehen oder knieen Knechte und Mägde, Korn reibend oder Teig knetend, über ihrem Steine. Die Köpfe sind stets individuell, manchmal fast ausdrucksvoll modelliert. Die Bewegungsmotive kommen innerhalb der frontalen Haltung überall lebendig heraus. Eine hübsche kleine Sammlung ähnlicher Gestalten besitzt auch das ägyptische Museum zu Leipzig.

Abb. 73. Schreiber. Ägyptische Kalksteinstatue, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

Wie unter den Kalksteinstatuen des Alten Reiches der „Schreiber" des Louvre, ragt unter den Holzstatuen dieser Zeit der sogenannte „Dorfschulze" des Museums zu Kairo hervor (Abb. 74). Die stehende Statuette hat ihr Fußgestell und ihren ursprünglichen, fein bemalten Linnenüberzug verloren, ist im übrigen aber wohlerhalten. Ihr fleischigerer, rundlicherer Typus ist nicht minder lebendig als der sehnigere des Schreibers. Aus Holz ist auch die vorzügliche Statue des Obergärtners Per-her-nofret (Abb. 75) im Berliner Museum gebildet: eine Gestalt von großer Lebenswahrheit, deren Schlankheit in einem gewissen Gegensatz zu der Wohlbeleibtheit des Dorfschulzen steht. Aus Holz geschnitzt ist auch der vorzügliche Frauentorso (Abb. 76) des Museums zu Kairo, der vermeintlich die Gattin des „Dorfschulzen" darstellt; und um einen Holzkern sind auch die Kupfermäntel gelegt, aus denen die beiden „ehernen", mit vorgesetztem linken Bein in ganzer schlanker Gestalt (Abb. 77) dastehenden Standbilder aus Hierakonpolis gebildet sind, die derselben Sammlung gehören. Die größere von ihnen stellt den König Phiops (Pepi), die kleinere dessen Sohn Meren-Re (6. Dynastie) dar. Die Bildnisähnlichkeit der Köpfe dieser Gestalten und die Lebendigkeit ihrer Durchführung gesellen sie den letzten reifen Werken des Alten Reiches. Aus Holz geschnitzt sind aber auch eine Reihe kleiner rundplastischer Gruppen des Museums zu Kairo, die Vorgänge in Küchen und Weingärten, musikalische Vorträge und Arbeiterwerkstätten, Opferträger und marschierende Soldatenabteilungen darstellen.

In Elfenbein wurden nur kleine Figürchen geschnitzt, die oft lebendig aus scharf geschnittenen Zügen dreinblicken. Charakteristisch ist z. B. das kleine Sitzbild des Königs Cheops aus Abydos im Museum von Kairo. Die unmittelbare Lebenswahrheit, die die Rundplastik des Alten Reiches auszeichnet, hat die ägyptische Kunst in der Durchbildung ihrer Einzelgestalten auf ihren späteren Stufen niemals wieder völlig erreicht.

Abb. 74. Der sogenannte Dorfschulze. Ägyptische Holzstatue, im Museum zu Kairo. Nach Photographie. (Zu S. 79.)

4. Die Kunst des Mittleren Reiches, 11. bis 13. Dynastie (2100 bis 1680 v. Chr.).

Das Mittlere Reich, unter dem Ägypten aus langen und schweren Wirren aufs neue geeinigt sein Haupt erhob, erzeugte auch eine neue Blüte aller Künste auf dem vom heiligen Strome getränkten Boden des Niltals. Es brachte die klassische Zeit des Schrifttums und einen frischen Aufschwung der bildenden Künste auf der Grundlage der Schöpfungen des Alten Reiches hervor. Schon unter der 11. Dynastie, deren meiste Herrscher den Namen Mentuhotep führen, begann der Aufschwung. Die 12. Dynastie (2000 bis 1788) zeitigte die Höhe dieser Entwickelung. Die 14. Dynastie brachte erneuten Zerfall. Seinen Mittelpunkt hatte das Mittlere Reich südlich von Memphis, teils im Fayûm, teils schon in Theben, der neuen Königsstadt.

Die besterhaltenen Denkmäler dieser Zeit sind immer noch die Grabmäler. Auch der bedeutende Bau der 11. Dynastie zu Der-el-Bahri bei Theben, den die Engländer 1905—07 aufgedeckt haben, ist, wenn auch ein Tempel mit ihm verbunden war, doch zunächst als Grabmal der Könige Mentuhotep III. und Mentuhotep IV. anzusehen. Innerhalb eines weiten Hofes erhebt sich der Hauptbau in zwei nach Westen durch Pfeilerhallen geöffneten Terrassen. Den eigentlichen

Tempelsaal in der oberen Terrasse stützen 140 achtseitige Pfeiler. Über ihm erhebt sich eine Pyramide. Hinter ihm folgt auf einen zweiten Säulensaal das Allerheiligste, das schon in den Felsen gehauen ist. Die Grabkammern, die nur durch lange Schächte erreichbar sind, verbergen sich tief im Felsengrunde. Die Königsgräber der 12. Dynastie sind immer noch die Pyramiden, wie die Sesostris' II. zu Illahûn, die Pyramide Amen-em-hets III. zu Hawara im Fayûm, die von Morgan untersuchten schwarzen Backsteinpyramiden zu Daschûr, die mit weißen Kalksteinblöcken belegt waren, und die schlichteren Pyramiden von Lischt am westlichen Rande der Wüste. An die Pyramide Amen-em-hets III. zu Hawara schloß sich ein riesiger, jetzt kaum noch in Spuren erhaltener Totentempel, der wahrscheinlich das den Griechen unter dem Namen des Labyrinths bekannte Gebäude war. Eine abgeschwächte Weiterentwickelung des Pyramidenmotivs zeigen die kleinen Ziegelpyramiden von Abydos, der heiligen Totenstadt des Osiris, wo nunmehr auch der wohlhabende Mittelstand sich ein Grab bauen oder wenigstens einen Grabstein aufstellen ließ. Meist auf quadratischem Unterbau errichtet und mit einer durch Überkragung gewölbten backofenartigen Grabkammer, manchmal auch noch mit einer viereckigen Vorhalle ausgestattet und mit bemaltem Stuck überzogen, gewähren diese Pyramiden immerhin einen anderen Anblick als die glatten, großen Königspyramiden. Die Gaufürsten aber und die anderen Mitglieder des hohen Adels bevorzugten die Felsengräber im heimischen Boden. Die berühmtesten von diesen befinden sich zu Benihassan, zu Bersche und zu Siut in Mittelägypten. Das ganze Grab ist in den Felsen gehöhlt. In der Regel besteht es aus einer Vorhalle, deren Eingangsarchitrav von Pfeilern oder Säulen getragen wird, aus einer Grabkapelle, in deren Hintergrund manchmal eine Nische mit der Statue des Verstorbenen angebracht ist, und aus der versteckten Sarkophagkammer, in die ein Schacht hinabführt. Baugeschichtlich sind die Felsengräber von Benihassan besonders wichtig, weil sich in den Stützen ihrer Vorhallen und ihren Grabkapellen die Weiterentwickelung des ägyptischen Steinbaustils verfolgen läßt. Die schlichten Viereckpfeiler des Alten Reiches verwandeln sich zunächst in achtseitige (Abb. 78a), dann in sechzehnseitige Pfeiler. Werden die sechzehn Seiten flach ausgehöhlt (kanneliert), so entsteht die sogenannte protodorische Säule (b). Eine runde Fußplatte (Basis) und eine quadratische Kopfplatte (Abakus) erhöhen den Eindruck dieser deutlich aus dem Steinpfeiler hervorgewachsenen und dem reinen Steinstil angehörigen Säule. Daneben tauchen bereits Bündelsäulen mit Lotosknospenkapitellen (c) auf. Ihr aus vier vorspringenden Rundstengeln bestehender Schaft ist oben am Hals mit Bändern zusammengeschnürt, aus denen das ebenfalls viergliederige Knospenkapitell, erst anschwellend, dann sich verjüngend, hervorquillt. Die runde Fußplatte und die viereckige Kopfplatte, die den Architrav trägt, vollenden

Abb. 75. Statue des Obergärtners Per-her-nofret, im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 79.)

Abb. 76. Die Frau des „Dorfschulzen". Holzstatue im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Diemer. (Zu S. 79.)

die Säulengestalt. Lotossäulen mit offenem Kelchkapitell sind im Mittleren Reich außerordentlich selten. Borchardt führt nur ein in einem Grabe zu Bersche gemaltes Beispiel an. Die „Lilie" oder Volutenblume findet sich z. B. am Throne der Statue Sesostris' I. im Berliner Museum. Papyrusbündelsäulen mit geschlossenem Doldenkapitell kommen im Mittleren Reiche häufig vor, in klarster Ausbildung z. B. an den Steinsäulen des Tempels bei der Pyramide zu Hawara. Das offene Papyrusdoldenkapitell dagegen findet sich im Mittleren Reich, außer an einer kleinen Steinsäule mit deutlich dreikantigem Schaft aus Kahun, hauptsächlich in den Abbildungen der Gräberwände. Palmensäulen stammen aus einem der Gräber von Bersche; und in Tempelruinen findet sich bereits das „Hathorkapitell", das anfangs an zwei, später an vier Seiten den Kopf der Göttin Hathor mit mächtigem Haarschmuck und spitzen Kuhohren zeigt.

Abb. 77. Kopf der Holzstatue Phiops' I., im Museum zu Kairo. Nach Capart. (Zu S. 79.)

Die Flächendarstellungen an den Wänden der Felsengräber dieser Zeit führen uns wieder mitten ins Leben und in die Kunst des Niltals hinein; und zwar treten uns in Benihassan nicht mehr bemalte Reliefs, sondern wirkliche Wandgemälde entgegen, keine Fresken, sondern Temperamalereien im weitesten Sinne des Wortes, deren Farben mit Tragantgummiwasser gemischt und mittels eines Rohrstengels oder Haarpinsels aufgetragen wurden. Das Stoffgebiet dieser Gemälde deckt sich im ganzen mit dem der Gräber des Alten Reiches; doch kommen hier und da Darstellungen hinzu, die den kriegerischen Sinn des Verstorbenen verherrlichen. Schilderungen von Soldatenzügen, Schlachten, Festungsbelagerungen, Kriegstänzen und Ringkämpfen, denen zuliebe zwar nicht die unentbehrlichen wirtschaftlichen Darstellungen, wohl aber die Wiedergabe von Opferzügen und Werkstätten eingeschränkt wurden, wetteifern bereits mit Bildern der idyllischen Verrichtungen der Landleute, Jäger und Fischer oder der anmutigen Vorgänge aus dem Leben und Treiben der Künstler. Die Formensprache bleibt im ganzen die des Alten Reiches, wenn die Gestalten auch etwas schlanker und höher erscheinen, namentlich in Siut, wo das Grab des Cheti unter anderem den Aufmarsch schwerbewaffneter Fußsoldaten verewigt. In Benihassan und Bersche aber regt sich doch etwas wie ein neuer Stil, den Maspero auf jene realistische Schule von Heliopolis zurückführt, die schon im Alten Reich die „Dicken" und die „Dünnen" so scharf individualisiert hatte (vgl. S. 76). Jedenfalls werden die Vorgänge in diesen Gräbern des Mittleren Reiches noch frischer und lebendiger erzählt als in denen des Alten Reiches; die Bewegungen werden ungezwungener; in einzelnen Fällen bricht aller Überlieferung der ägyptischen Kunst zum Trotz etwas wie eine Ahnung richtiger und freier Anordnung hindurch. Der Bauer aus dem Grabe des Chnem-Hotep zu Benihassan, der sich mit beiden Armen einer jungen Ziege bemächtigt, ist in fast einwandfreien Bewegungsmotiven dargestellt; das schlanke Katzenwild im Papyrusdickicht aus demselben Grabe ist zugleich ein Muster stilvoller Wandmalerei (Abb. 79), und die berühmten Ringerszenen in verschiedenen Gräbern von Benihassan könnten an Anschaulichkeit mit denen der griechischen Vasenmalerei wetteifern.

Endlich fängt das landschaftliche Beiwerk an, eine größere Rolle zu spielen. Gartendarstellungen in seltsamem Gemisch von Grundriß- und Aufrißzeichnung scheinen oft schon ihrer selbst willen gewählt zu sein. Palmen, Obstbäume, Weinlauben, Zypressen kommen deutlich und natürlich zur Anschauung.

Auch die reinen Ziermotive werden mannigfaltiger im Mittleren Reiche; besonders das Vierblatt, das als geometrische Vorstufe der Pflanzenrosette wirkt, tritt einzeln und in Netzsystemen auf. Doch findet gerade auf diesem Gebiete die reichste Weiterentwickelung erst im Neuen Reiche statt.

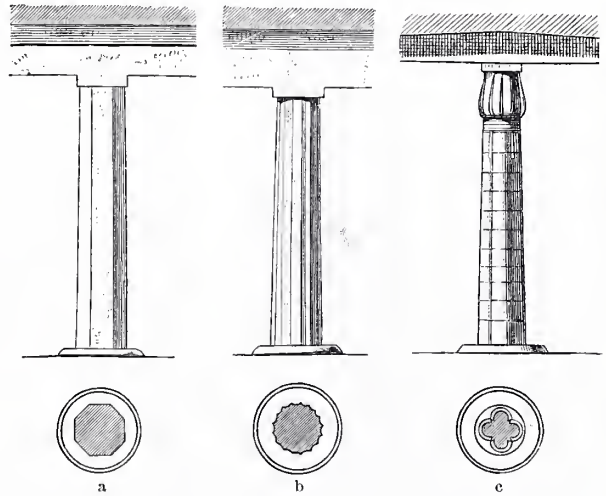


Abb. 78. Säulenentwickelung des Mittleren ägyptischen Reiches. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 81.)

Neben den Gräbern des Mittleren Reiches haben die Tempelruinen der 12. Dynastie nach den jüngeren Ausgrabungen einen bedeutenderen Platz in der ägyptischen Kunstgeschichte zu beanspruchen als bisher. Von dem Neubau des Tempels zu Bubastis, den Sesostris III., der eigentliche Sesostris der Griechen, auf der Grundlage des Tempels des Alten Reiches errichtete, kennt man, außer Säulen mit zwei Nacken an Nacken gestellten Hathorköpfen, auch Lotosknospensäulen in Granit, die nicht nur aus vier, wie die zu Benihassan, sondern aus acht Stengeln und Knospen zusammengebunden erscheinen. Im Osiristempel bei Abydos, den Sesostris I. aufs neue herrichten ließ, sieht man noch Reste eines Hofes mit Viereckpfeilern. Rote Granitkolosse, von denen einer den König selbst darstellt, sind mit dem Rücken an sie angelehnt (sogenannte Osirispfeiler). Der Ra-Tempel zu Heliopolis aus dieser Zeit ist vom Erdboden verschwunden. Aufrecht aber steht noch einer der 20 m hohen Granitobelisken, die Sesostris I. vor seinem Eingang errichtet hatte (Abb. 80).

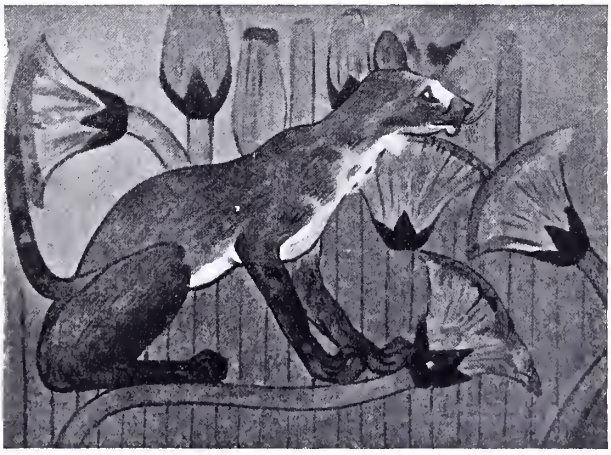


Abb. 79. Katze im Papyrusdickicht. Teil eines Gemäldes vom Grabe Chnem-Hoteps zu Benihassan. Nach Capart.

Es ist, von kleinen Grabobelisken aus dem Alten Reiche (Berliner Museum) abgesehen, der älteste erhaltene Obelisk, das früheste Beispiel jener vierseitigen, nach oben etwas verjüngten und hier in eine kleine Pyramide auslaufenden, frei aufragenden Denkpfeiler, die, offenbar symbolischen Ursprungs, zu den charakteristischen Erfindungen der ägyptischen Kunst

und von nun an zu den unentbehrlichen Schildwachen vor den ägyptischen Tempeln gehören. Jedenfalls bemerkt Maspero mit Recht: „Selbst wenn wir alle Reste zusammenstellten, würden wir doch nicht in der Lage sein, einen ganzen Tempel des Mittleren Reiches wiederherzustellen.“ Während übrigens die Gräber des Mittleren Reiches, wie wir gesehen haben, mit Flachmalereien geschmückt waren, waren die Wandbilder der Tempel nach wie vor in bemaltem Relief gehalten. Die spärlichen Reste von solchen, die man im Museum zu Kairo sieht, wie die einer Stele Sesostris' III., lassen eine zunehmende Schärfe und Bestimmtheit in der Umreißung und Herausarbeitung der Reliefgestalten erkennen.

Abb. 80. Der Obelisk von Heliopolis bei Kairo. Nach Photographie. (Zu S. 83.)

Unter den erhaltenen Rundwerken der Bildhauerei des Mittleren Reiches sind Götterstatuen noch kaum bekannt, treten aber bereits die Königsstatuen in den Vordergrund, die in der Regel aus schwarzem Granit, aus grauem Granit, aus Basalt oder aus Diorit gebildet wurden. Überhaupt werden jetzt von den harten Steinarten nicht mehr die hellen und rosigen, sondern die dunklen bevorzugt. In den Bewegungsmotiven der statuarischen Kunst zeigt sich im ganzen keineswegs, wie in denen der Flächendarstellungen, ein Fortschritt zu größerer Freiheit; die Ringergruppe der Sammlung v. Bissing in München bildet mit ihrer Nichtachtung des Gesetzes der Frontalität, die hier durch kubischen Zusammenschluß wettgemacht wird, auch jetzt noch eine entschiedene Ausnahme. Doch kommen nunmehr gerade in der Rundplastik die schlankeren Verhältnisse auf, die dem Zeitgeschmack entsprachen. Die Schultern wirken dem eingezogenen Leibe gegenüber noch breiter als bisher; aber der Hals wird schlanker, die Beine werden länger, die Muskeln treten weniger hervor. Die Gesichtszüge werden, trotz ihres Beharrens in dem altägyptischen Schönheitsideal, mit immer schärfer betonter Bildnisähnlichkeit ausgestattet. Das Sitzbild des vergötterten Mentu-hotep im Museum zu Kairo macht einen beinahe unheimlichen Eindruck. Das Königsgeschlecht der 12. Dynastie war allerdings keineswegs schön von Antlitz. Die vorspringenden Backenknochen, die zurücktretende Stirn, der breite Mund, die dem Gesicht etwas Flaches, Slawisches, vielleicht auch Afrikanisches geben, verunstalten selbst die idealisierten Köpfe. Man betrachte daraufhin nur die kolossale Königsstatue aus schwarzem Granit im Berliner Museum, die Pfeilerstatue Sesostris' I. vom Tempel zu Abydos und die schwarze Granitstatue der Nofrit, der Gemahlin Sesostris' II., im Museum zu Kairo (Abb. 81). Doch suchten die Bildhauer der früheren Zeit dieser Dynastie wenigstens den Köpfen noch freundliche und ideale Seiten abzugewinnen.

Die Künstler Amen-em-hets III. kehrten zum alten Realismus zurück; und der geschilderte Typus der Herrscher dieser Dynastie tritt gerade in den anerkannten Köpfen Amen-em-hets III.

mit einer solchen Schärfe hervor, daß man lange Zeit gemeint hat, die Königs- und Löwensphinxstatuen mit diesem Kopf einem fremden Volke, etwa den Hykſos, zuschreiben zu müssen, die zwischen dem Mittleren und dem Neuen Reiche eine Fremdherrschaft in Ägypten ausübten. Allein Golenischeff hat nachgewiesen, daß es die Köpfe Amenem-hets III. sind; und so angesehen, reihen sie sich der Gesamtheit der Königsköpfe der 12. Dynastie nur als deren charaktervollste ein. Der schwarze Granitsphinx (Abb. 82), dessen Kopf seltsam flach aus der mächtigen Löwenmähne hervorblickt, und das Bruchstück einer ähnlichen Königsstatue aus grauem Granit befinden sich im Museum zu Kairo, ähnliche Gestalten in anderen Sammlungen. Das schönste Standbild Amen-em-hets III. ist die Kalksteinstatue des Museums zu Kairo, die Borchardt als den charakteristischsten Vertreter der Kunst des Mittleren Reiches bezeichnet (Abb. 83). In glatter Jugendschönheit von rein ägyptischem Typus tritt uns dagegen die ausnahmsweise völlig nackte, vergoldete Holzstatue des Schattens des Königs Hor entgegen, die aus der südlichen Backsteinpyramide von Daschûr ins Museum von Kairo gekommen ist. Gerade in ihr zeigt sich bei aller Vollendung wieder jene Glätte, die die Porträtzüge zu verwischen strebt (Abb. 84). Auch die schöne kleine Holzfigur des Mentuhotep im Berliner Museum gehört hierher. Sie lag im Sarge des Dargestellten auf dessen Mumie. Der lange Schurz besteht aus weißem, das Fleisch aus braunem Holz. Das Haar war blau, die Augen waren natürlich bemalt. Dann aber folgen die glatten, lächelnden, leeren Kolosse der 13. Dynastie, wie die rosige Granitstatue des thronenden Königs Sebek-hotep III. im Louvre zu Paris. Es sind Werke, die, entwickelungsgeschichtlich wertlos, nur die Züge zeigen, die den ägyptischen Kunstwerken aller Zeiten gemeinsam sind.

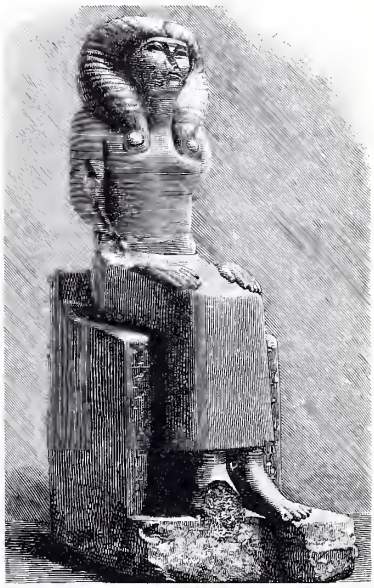


Abb. 81. Granitstatue der Nofrit, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Brugsch.

Abb. 82. Granitsphinx, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Brugsch.

Im Kunsthandwerk des Mittleren Reiches treten zunächst Goldschmiedearbeiten hervor. Prachtvoll sind die Schmucksachen des Grabfundes von Daschûr aus der 12. Dynastie im Museum zu Kairo; hervorgehoben seien die vier goldenen Halsketten, von denen eine mit einem Schmetterling ausgestattet ist, die übrigen aus Sternen, aus Herzen, aus Rosetten bestehen, die beiden reichgegliederten und mit Steinen geschmückten Kränze der Prinzessin Chnumet und die goldenen, mit Steinen ausgelegten, rot, hellblau und dunkelblau emaillierten

königlichen Brustschilder, von denen das des Sesostris III. ein von Blütensäulen getragenes Tempelchen zeigt, in dem der Geier seine Flügel über den Königswahrzeichen ausbreitet. Es ist reich durchbrochene Goldarbeit im reinsten und reifsten Wappenstil (Abb. 85). Erhalten haben sich auch bereits einzelne geschnittene Steine, besonders Skarabäen, aus dieser Zeit. Man erkennt, daß sie in Siegelringen auf ägyptischem Boden dieselbe Rolle spielen wie die Zylinder in Mesopotamien und in den ersten Dynastien der ägyptischen Geschichte. Das Louvre zu Paris besitzt einen solchen Ring aus der Zeit Amen-em-hets III., dessen Sardonix in fein vertiefter Arbeit auf der einen Seite den sitzenden Eigentümer, auf der anderen Seite den König zeigt, der einen Feind zu Boden streckt.

Die Keramik, die sich längst der Scheibe bediente, hatte seit der Zeit des Alten Reiches, in der sie sich nur wenig über die besprochenen Töpfe der ersten Dynastien erhob, bedeutende Fortschritte gemacht. Hervorzuheben sind besonders jene Gefäße von verschiedenen Formen, deren geometrische Ornamente weiß auf rotem oder rotbraun auf gelblichem oder weißem Grunde stehen. Die Tier- und Menschenfiguren, die hier und da die Linienspiele unterbrechen, sind kaum erkennbar. Man sieht, daß die Töpfer keine Verbindung mit den Malern von Benihassan unterhielten. Neben ihnen behalten die glasierten Töpfe (sogenanntes ägyptisches Porzellan), die jetzt meist türkis- oder lapislazuliblau sind, ihren Wert. Auch Tiere werden in dieser Technik angefertigt. Einem solchen blauen Nilpferd des Museums zu Kairo sind die Pflanzen des Sumpfes, in dem es sich bewegt, in schwarzer Farbe aufgemalt.

Abb. 83. Kalksteinstandbild Amen-em-hets III., im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Diemer. (Zu S. 85.)

Bilder von Glasbläsern in einem Grabe der 12. Dynastie beweisen, daß dieser Zeit auch schon die Herstellung des Glases geläufig war. Von den Holzarbeiten fangen die Särge, zunächst die als Mumienhüllen geltenden inneren Särge, seit der 11. Dynastie an, eine besondere Entwickelung zu nehmen. Entweder passen sie sich den Formen der Mumie so an, daß sie selbst ungefähr wie eine menschliche Gestalt aussehen, oder die ganze Gestalt des Toten bildet, sorgfältig in hoch erhabener Arbeit ausgeführt und reich bemalt, den Deckel des Totenschreins. Vielfach wie solche Särge und Mumienhüllen sind in den Museen auch die „Kanopen" vertreten: die großen Eingeweidekrüge, deren Deckel mit Sperber-, Pavian-, Schakal- und Menschenköpfen, den Sinnbildern der Totenschutzgeister, versehen sind. Das Mittlere Reich bevorzugte Kanopen aus Alabaster.

5. Die Kunst des Neuen Reiches, 17. bis 20. Dynastie (um 1580—1090 v. Chr.).

Als „Epoche des Weltverkehrs" hat Ludwig v. Sybel die Zeit des Neuen Reiches bezeichnet. Gleichzeitig blühte das babylonische Reich, von dem wir freilich gerade aus dieser Zeit am wenigsten wissen, bestanden in Syrien, Palästina, Phönizien und Kleinasien eigenartige Bildungsstätten, herrschte auf Kreta und bald auch an den ägäischen Küsten Griechenlands jene bedeutsame, in den Homerischen Gedichten verherrlichte Gesittung, die man als „ägäische" und als „mykenische" Kultur bezeichnet. In friedlichem Austausch und in feindlichen Zusammenstößen vollzog sich der Verkehr zwischen diesen Völkern. In der 18. Dynastie drang Thutmosis I. siegreich bis zu den Negerländern Nubiens und bis zu den Gestaden des

Euphrat vor, begründete Thutmosis III. durch seine Feldzüge in Syrien und Palästina die Vorherrschaft Ägyptens in der damaligen Welt. In die 19. Dynastie fallen die langen und siegreichen Kriege Sethos' I. und des großen Ramses II. gegen die Cheta (Hettiter), die Kämpfe Mer-en-ptahs gegen die Libyer und die Mittelmeervölker. In der 20. Dynastie brachen sich unter Ramses III. die Wogen der vom Norden vordringenden Scharen am Bollwerk des ägyptischen Reiches. Von Ramses IV. bis zu Ramses XII. aber vollzog sich ein Verfall, von dem Ägypten sich erst nach Jahrhunderten wieder erholte.

Abb. 84. Statue des Königs Hor, im Museum zu Kairo. Nach de Morgan. (Zu S. 85.)

Als Bauherren vielleicht noch größer denn als Feldherren, bedeckten die Pharaonen des Neuen Reiches das Niltal mit einer Anzahl von Riesenbauten, deren Überreste ihm noch heute, nach 3500 Jahren, sein Gepräge verleihen, schmückten sie die Wände ihrer Paläste, Tempel und Gräber von außen und von innen mit farbigen Reliefs oder Malereien, die den größten bemalten Flächeninhalt darstellten, den je ein Volk besessen, versahen sie ober- und unterirdische Bauten mit Kolossalbildsäulen jener Art, deren körperliche Größe als Sinnbild geistiger Macht galt. Daß die ägyptische Kunst durch den Weltverkehr des Nillandes wesentlich umgestaltet worden sei, läßt sich nicht nachweisen. Zwar zeugen die zahlreichen Scherben mykenischer Vasen in ägyptischen Gräbern, zeugen die Abbildungen der gefangenen Völker fremder Rassen und der Schätze der mit Tribut beladenen Abgesandten in den Flächendarstellungen Ägyptens, zeugen die in Tell-el-Amarna gefundenen, in babylonischer Sprache abgefaßten, auf Tontafeln geschriebenen Keilschriftbriefe asiatischer Könige und ägyptischer Verwalter an den Pharao Amenophis IV. (jetzt im Berliner Museum) von dem Umfange des Weltverkehrs, in dem die Ägypter damals standen. Zwar tauchen gleichzeitig in der ägyptischen Zierkunst, besonders im malerischen Schmuck der Gräber, eine Reihe neuer Gebilde auf, wie die Spiralsysteme mit Zwickelkelchen, wie das mit Rosetten besetzte Band, wie das ausgebildete Vierblattnetz und die trotz ihrer rein ägyptischen Elemente irreleitend als „phönizisches Bukett" oder „syrische Blume", von Borchardt als Bukettsäule, von Riegl mehr im Sinne der Ausführungen v. Luschans als ägyptischer Palmettenbaum bezeichnete Zusammensetzung von Lotoskelchen und Palmetten; und es läßt sich nicht leugnen, daß alle diese Motive sich teils in der vorderasiatischen, teils in der mykenischen Kunst wiederfinden. Dieser entstammen z. B. jene „Bügeltannen", deren Bügelhenkel sich unter den Händen der ägyptischen Pflanzenornamentiker in

Abb. 85. Bruchstück vom Goldschmuck der Prinzessin Hathor-Sat, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Brugsch.

Papyrusstengel mit ihren Doldenblüten verwandeln. Aber in den meisten dieser Fälle ist es bedenklich, mit einigen Forschern, wie Freiherrn v. Lichtenberg, Ägypten nicht als den gebenden, sondern als den empfangenden Teil anzusehen. Spiralen fanden wir schon in den ersten Dynastien, und einander gegenübergestellte Spiralen kommen schon auf Skarabäen der 12. Dynastie vor; die „syrische Blume", d. h. der ägyptische Palmettenbaum, findet sich weit früher in ägyptischen Gräbern als auf erhaltenen Werken der syrischen und zyprischen Kunst. Daß die Spirale wenigstens als Motiv der Deckenmalerei aus dem ägäischen Kulturkreise „in kretischer Umgestaltung" nach Ägypten zurückgekehrt sei, gibt auch v. Bissing zu, der es im übrigen mit Recht für unbestreitbar erklärt, „daß die Spirale im ägyptischen wie im ägäischen Kreise selbständig ist". Daß das frische Streben nach Natürlichkeit, das, wie wir sehen werden, namentlich die Kunst Amenophis' IV. auszeichnet, durch den gleichzeitigen kretisch-mykenischen Naturalismus mitbedingt sei, hat auch Steindorff anerkannt. Jedenfalls aber bleiben das vereinzelte Aneignungen, und jedenfalls geht es zu weit, von einer „Flut asiatischer Kultur- und Kunstelemente" zu sprechen, die nunmehr über Ägypten hereingebrochen sei. Der Hauptsitz der Kunst des Neuen Reiches war und blieb das hunderttorige Theben, dessen Hauptverkehr sich zu Karnak und Luxor in der Ebene des rechten Nilufers entfaltete, während auf der linken Stromseite namentlich die Stadt der Toten mit ihren Königstempeln und Felsengräbern sich den steilen, starren Wüstenabhang hinanzog. Vorübergehend wurde der Hauptsitz der ägyptischen Kultur und Kunst unter dem ketzerischen Sonnenverehrer Amenophis IV. von Theben nach Tell-el-Amarna, der Sonnenstadt, verlegt, die am rechten, östlichen Nilufer etwa zwischen Memphis (im Norden) und Theben (im Süden) in der Mitte lag. Ausläufer der Kunst des Neuen Reiches aber erstreckten sich im Gefolge der siegreichen Heerscharen der ägyptischen Herrscher noch weiter nilaufwärts und fanden namentlich im heißen Nubien fruchtbaren Boden.

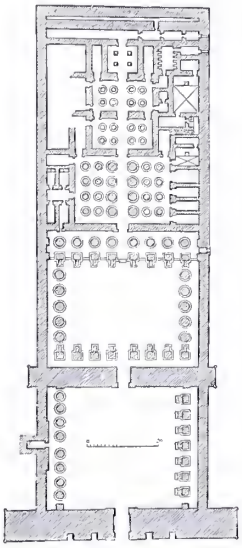


Abb. 86. Grundriß des Grabtempels Ramses' III. zu Medinet-Abu. Nach Perrot und Chipiez.

Die Baukunst des Neuen Reiches lernen wir hauptsächlich aus seinen Tempeln kennen. Das Vorbild des ägyptischen Gotteshauses, wie es uns jetzt erst in voller Ausbildung entgegentritt, war das ägyptische Königshaus, das seinerseits als Erweiterung des bürgerlichen Wohnhauses zu verstehen ist. Die Grundrisse solcher Häuser des Mittleren Reiches, deren Hauptteile ein Hallenhof, ein hinter diesem liegender Breitsaal und ein von diesem ins heimlichste Innere führender Langsaal sind, lassen sich z. B. in den Ruinen von Kahun bei Illahûn im Faijûm erkennen. Auch von den Königspalästen des Neuen Reiches läßt sich nicht viel mehr als die Grundrisse herstellen. Schwache Reste des Palastes Amenophis' III. haben sich Theben gegenüber, am linken Nilufer, erhalten. Etwas ergiebiger waren die wieder aufgedeckten Trümmer des Palastes Amenophis' IV. in Tell-el-Amarna, dessen lebendig-natürliche Kunst uns durch die neuesten Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft in greifbare Nähe gerückt worden ist. Jedenfalls zeigen die erhaltenen Palastgrundmauern die enge Verwandtschaft, die zwischen den ägyptischen Freitempeln und Königsschlössern besteht. Von den im Freien auf der Sohle des Niltals erbauten Tempeln unterscheiden sich die Felsen- oder Grottentempel des oberen, von Felsen eingeengten Flußtals. Von den großen Haupttempeln, deren baulicher Reiz sich

hauptsächlich im Inneren entfaltet, unterscheiden sich kleine Kapellen, die ihre Säulen- oder Pfeilerhallen nach außen kehren. Von den Kultustempeln der Götter unterscheiden sich die Grabtempel der Könige, die jetzt oft in erheblicher Entfernung von den Gräbern errichtet werden. Die Gräber dieser Zeit aber, ausschließlich Felsengräber, oft von gewaltiger Ausdehnung, kommen künstlerisch fast nur noch wegen der Flächendarstellungen in Betracht, mit denen ihre Innenwände geschmückt sind.

Der für den Kultus unentbehrlichste, künstlerisch aber unerheblichste Teil des langgestreckten ägyptischen Tempels (Abb. 86) war, an dessen äußerstem Ende, die niedrige dunkle Kammer des Allerheiligsten. Von verschiedenen Gemächern, die gottesdienstlichen Zwecken dienten, umgeben, war sie nur das Endziel für den Zug von Höfen und Sälen, der zu ihr führte. Schon draußen im heiligen Bezirke wurde die Richtung angegeben. Zwischen einer Reihe einander gegenüber ruhender, aus Stein gehauener Menschen- oder Widdersphinxe oder Widder hindurch führte der Weg zum Eingang, vor dem zwei mächtige Obelisken Wache hielten. Das Eingangstor, in der Hohlkehle, die es bekrönte, mit der geflügelten Sonnenscheibe geschmückt, lag niedrig eingeklemmt zwischen zwei massiven Türmen, den sogenannten Pylonen, die sich, mit Rillen und Ringen als Fahnenhalter versehen, breit vor die ganze Vorderseite des Bauwerkes lagerten (Abb. 45). Kolossalbildsäulen der thronenden Könige, die den Tempel gegründet, erhoben sich vor dieser Stirnseite zu beiden Seiten des Eingangstores. Inwendig empfing den Eintretenden zunächst ein offener, von Säulenhallen umgebener oder doch links und rechts eingefaßter Hof, das sogenannte Peristyl. In ihn, aber nicht weiter, wurde bei feierlichen Opfern wohl ein Teil des Volkes zugelassen. Auf den Säulenhof folgte der in der Regel breitgelagerte Säulensaal, das Hypostyl, das der eigentliche Kunstbau des ägyptischen Tempels war; das Mittelschiff dieses Saales, das von höheren und mächtigeren Säulen als die Seitenschiffe getragen und von Oberwänden mit Lichtöffnungen seitlich abgeschlossen wurde, überragte den ganzen übrigen Bau. Immer schmaler und niedriger wurden die hinteren Räume. Vom Säulensaal führte ein Verbindungsraum, der oft ebenfalls mit Säulen geschmückt war, zum niedrigen Allerheiligsten. Alle diese Gebäudeteile,

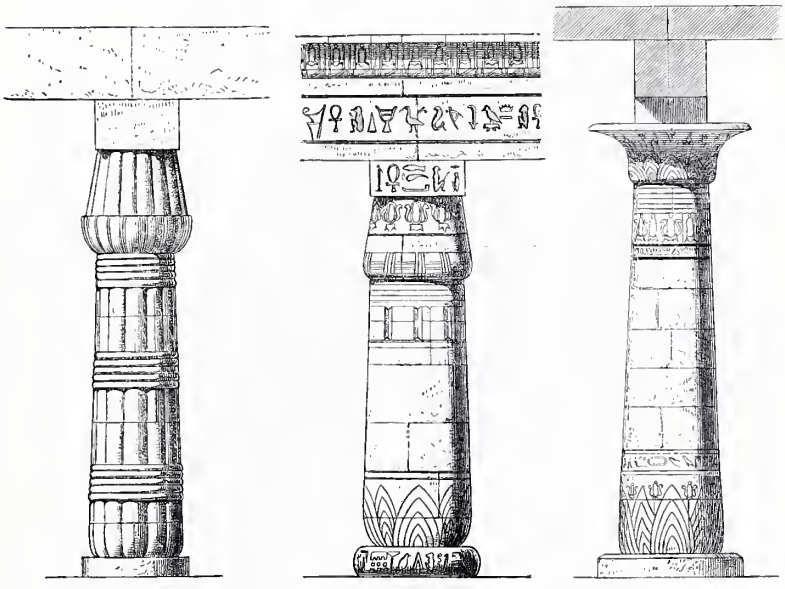


Abb. 87. Säulenentwickelung des Neuen ägyptischen Reiches. Nach Perrot u. Chipiez. (Zu S. 90.)

die beliebig vermehrt oder erweitert werden konnten, zeigten von außen die schräg ansteigenden Mauern der ägyptischen Baukunst; alle diese Mauern waren oben und an den Ecken mit jenem Rundstab eingefaßt, oben mit jenem Hohlkehlensims bekrönt, den wir bereits kennen gelernt haben (S. 52 und 53), und alle diese Binnenräume waren mit Steinbalken flach bedeckt.

In der Gestaltung der Säulen tritt eine Geschmackswandlung zutage (Abb. 87 a—c und Abb. 88 a und b). Die Lotosknospensäule, der Stolz des Mittleren Reiches, verschwindet. Die Lotossäulen mit geöffnetem Kelch, der jetzt oft die spitzen Blätter der Nymphaea caerulea zeigt, kommen, wie die „Lilien"-Säulen, nur in den Abbildungen vor. Die Papyrussäulen mit geschlossenen Doldenkapitellen, die manchen als Lotosknospensäulen gelten, verlieren allmählich ihre Sonderzüge. Manchmal vervielfältigen die Stengel sich und werden an verschiedenen Stellen des Bündelstammes durch Ringe zusammengehalten (Abb. 87 a). Öfter aber wird die Teilung des Schaftes und des Kapitells in acht Stengel aufgegeben (Abb. 87 b). Richtige Bündelsäulen sind nach der 19. Dynastie selten. Die Papyrussäule mit glattem Stamm und offenem Dolden-kapitell (Abb. 87 c, früher als offenes Lotoskapitell bezeichnet) tritt vielfach in den Vordergrund. Kenntlich ist es immer noch an dem unten eingezogenen Schaft und an den kurzen Fuß- und Kopfblättern, die eben nur dem Papyrus zukommen. Die Hathorkapitelle werden häufiger, die Palmensäulen seltener; und das Glockenkapitell, das vielleicht aus dem hölzernen Zeltstangenkapitell (Abb. 62 e) hervorgegangen, wagt sich versuchsweise in Karnak hervor. Wir möchten nur dieses Kapitell, das wirklich die Glockenform zeigt (Abb. 88 a), nicht aber mit anderen auch offene Blütenkelche, die als umgekehrte Glocken aufgefaßt werden, als Glocken-kapitell bezeichnen. Die glatten Schäfte werden mit Hieroglyphen und Figurendarstellungen bedeckt, und wie die Säulen werden alle Wände der Tempel aufs reichste mit Bildern und Bilderschriften geschmückt, die in prächtigeren und mannigfaltigeren Farbentönen leuchten als die Malereien der älteren Zeit. „Der Tempel", sagt Maspero, „war ein Abbild der Welt, wie die Ägypter sie kannten. Jeder Teil erhielt einen seiner Bedeutung angemessenen Schmuck." Mit sprießenden Pflanzengebilden jeglicher Art wurden die Wandsockel verziert. Mit fünfstrahligen gelben Himmelssternen wurde die blaue Decke geschmückt. Dazwischen schweben die Geier der Göttinnen des Südens und des Nordens an der Mitteldecke der Säulensäle wie in den Türstürzen, und manchmal treten Sonnen und Monde aus dem nächtlichen Dunkel hervor. Die eigentlichen bildlichen Darstellungen aber schmückten zwischen den Blumen der Erde und den Sternen des Himmels die Wände der Höfe und Säle wie die Außenmauern der Pylonen. Auf den Außenmauern und etwa noch im Säulenhof sind die weltlichen Taten des Königs dargestellt, seine Kriege und Siege verherrlicht. Weiter im Inneren sieht man, wie er, von den Seinen umgeben, dem Gotte naht, der ebenfalls an der Spitze seiner Sippe

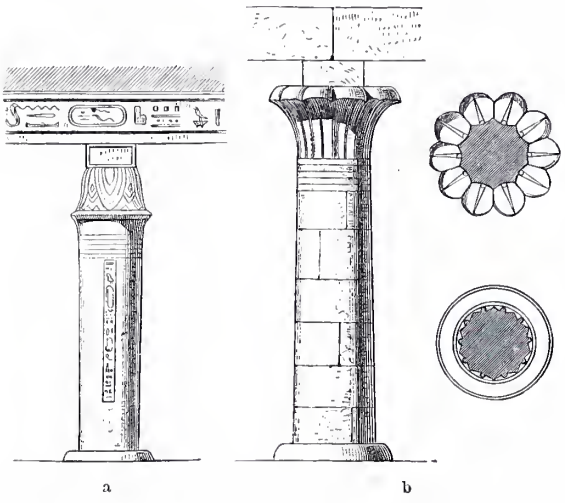


Abb. 88. a Säulen mit Glockenkapitell von Karnak, b mit Palmenkapitell von Solebe. Nach Perrot und Chipiez.

erscheint. Ganz inwendig werden die heiligen Handlungen und Opfer, die der König zu vollziehen hatte, bildlich an den Wänden wiederholt.

Baulich betrachtet, bezeichnet der ägyptische Tempel den ersten Versuch der Kunst der Menschheit, einen reichgegliederten Steinbau zu schaffen, dessen Äußeres sein Inneres widerspiegelt. Aber dieser Versuch glückte erst in einzelnen Teilen. Der mehrschiffige, flachgedeckte Säulensaal z. B., der sein Licht durch die Fenster der Oberwände des erhöhten Mittelschiffes empfängt, war in der Tat die bahnbrechende Lösung eines sich mit der Größe des Saales von selbst aufdrängenden Problems. Aber die Einzelräume des ägyptischen Tempels waren doch nicht zu einem einheitlichen, organischen Bauwerk zusammengeschlossen, den Säulen wurde durch ihre künstlerische Ausstattung ihre Stützkraft anscheinend genommen, und dem Ganzen haftete eine gewisse Erdenschwere an, die im Äußeren mit seinen kaum gegliederten Mauermassen und seinen massigen Torbauten noch fühlbarer war als im Inneren. Aber auch hier muß es mehr bedrückend als erhebend gewesen sein, sich im Dämmerlichte des Säulenwaldes zwischen den mächtigen, enggestellten Stämmen hindurchzuwinden und beim weiteren Vorschreiten zum Allerheiligsten von immer dichterer Finsternis umhüllt zu werden. Da traten dann wenigstens draußen, soweit es hell war, die Bilder und die Inschriften in ihr Recht. Sie übernahmen, streng einheitlich nach festem Plane gegliedert, die Rolle der geistigen Zusammenfassung, der geistlichen Durchleuchtung und der künstlerischen Verklärung des Ganzen. In Palästen und Wohnhäusern werden nach wie vor Holzsäulen eine Rolle gespielt haben, die natürlich schlankere Schäfte hatten und, nach den Wandbildern des Neuen Reiches zu urteilen, oft die verschiedenartigsten Kapitelle übereinander pflanzten, um mit Volutenkelchen zu enden, die, einerlei, ob wir sie mit Luschan als Palmenkronen deuten oder nicht, als Vorläufer der ionischen Kapitelle angesehen werden können.

Abb. 89. Säulengruppe vom Amontempel zu Karnak. Nach Photographie von Plüschow. (Zu S. 92.)

Theben selbst war, wie gesagt, der Mittelpunkt der Bautätigkeit des Neuen Reiches. Karnak und Luxor, die heutigen Ortschaften, nach denen die großen, durch ganze Reihen von Pylonen und Höfen zugänglichen Haupttempel benannt werden, liegen am rechten Nilufer der alten Stadt. An dem großen Amontempel zu Karnak, den schon Amen-em-het I. in der

12. Dynastie gegründet hatte, haben fast alle Herrscher der 18. und 19. Dynastie und noch viel spätere weitergebaut; den erhaltenen Tempel zu Luxor, dem ein abgebrochener Bau des Mittleren Reiches vorausgegangen, begann Amenophis III. in der 18., führte Ramses II. in der 19. Dynastie zu Ende. Der große Amontempel zu Karnak, dessen Baugeschichte Borchardt in einer besonderen Schrift untersucht hat, ist bei einer Gesamtlänge von 1400 m und einer Breite von 560 m das gewaltigste Denkmal ägyptischer Tempelbaukunst. In seiner großen Ruhehalle, die Thutmosis III. erbauen ließ, finden sich noch „protodorische" Säulen (Abb. 89), die

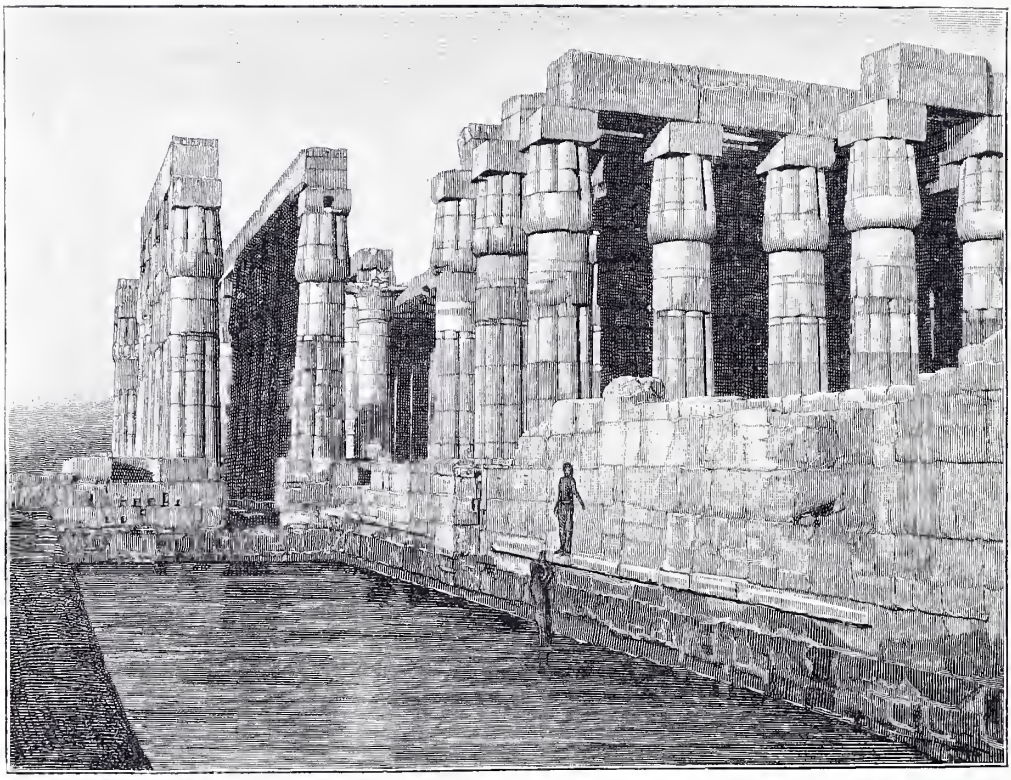


Abb. 90. Tempelruine zu Luxor. Nach Photographie von Plüschow.

denen von Benihassan nachgebildet sind. In seinem Säulengange, der von demselben Herrscher herrührt, erscheinen die achtstengeligen Papyrussäulen mit geschlossenen Dolden und scharfen Stengelkanten, auf die bereits hingewiesen worden (Abb. 48); in einer seiner anderen Hallen aus derselben Zeit kommt jenes Glockenkapitell vor, das sich nach unten, nicht nach oben öffnet (Abb. 88 a); das nach oben geöffnete Doldenkelchkapitell tritt innerhalb dieses Tempels erst in dem großen Säulensaal der 19. Dynastie auf; und von den 134 Säulen, die die Decke dieses 100 m langen und 50 m breiten Saales stützen, tragen auch nur die zwölf 21 m hohen, glatten Rundsäulen des dreischiffigen Mittelraumes dieses Kelchkapitell (Taf. 9), die übrigen zeigen das geschlossene Papyrusdoldenkapitell über glatten, aber reich mit Bildwerk versehenen Schäften. Im ganzen enthalten diese Tempel, die eben von vielen Herrschern erweitert worden sind, so viele Nebenräume und Sondergelasse, daß ihre typische Grundform vielfach von Neubildungen überwuchert wird. Im großen Tempel zu Luxor, dessen Vorderhof in einem Winkel zum

übrigen älteren Bau liegt, treten die Doldenkelchkapitelle in dem hohen Vierzehnsäulengange auf, der diesen ersten mit dem zweiten Hof verbindet. Im übrigen herrscht auch in Luxor das geschlossene Papyruskapitell, aber noch nicht in der abgeglätteten, sondern in der Bündelform (Abb. 90). Der Schaft wird manchmal an verschiedenen Stellen seiner Höhe von kräftigen Ringen umspannt. Am linken Nilufer Thebens kommen hauptsächlich die großen Grabtempel der 19. und 20. Dynastie in Betracht. Aber weit über Theben hinaus geht die Baulust der Herrscher des Neuen Reiches. Schon im 1. Jahrhundert der 18. Dynastie errichtete die Königin Hat-schepsut, die Tochter Thutmosis' I., für sich und die Ihren zu Der-el-bahri bei Theben jenen Wunderbau, der als königlicher Grabtempel nicht minder beachtenswert ist denn als Halbgrottentempel. Ein Einfluß des benachbarten Grabtempels der 11. Dynastie ist unverkennbar. Das eigentliche Heiligtum liegt drinnen im Felsen. Die vier Säulenhöfe, durch die der Weg zum Höhlentempel führt, steigen in ebenso vielen durch Treppen verbundenen Terrassen den Berg hinan. Wenn man hierin einen Einfluß der asiatischen Terrassenbauten erkennen wollte, die schon Thutmosis I. auf seinen Zügen kennen gelernt habe, so vergaß man, daß die Bauanlagen der Ägypter sich stets den Bodenverhältnissen anpassen, und daß kleinere Steigerungen über Stufen von Raum zu Raum sich in jedem Tempel fanden. Die Verbindungsgänge zu diesem Tempel sind durch Vorkragung gewölbt. Amenophis III. aber, auf den wesentliche Teile der Tempel von Karnak und Luxor und die kolossalen, einst vor seinem Tempel thronenden Sitzbilder bei Medinet-Habu zurückgehen, stellte in dem leider 1822 zerstörten, aber in Zeichnungen erhaltenen kleinen Tempel von Elefantine an der Südgrenze des Reiches einen Musterbau jener Tempelart hin, die die Stützenhalle an allen vier Seiten nach außen kehrt. Der Umgang bestand zwischen den vier Eckpfeilern an den Langseiten noch aus je fünf Viereckpfeilern, an den Schmalseiten noch aus je zwei Rundsäulen mit Knospenkapitellen. Eine Umgangshalle schützte ursprünglich auch alle vier Seiten des kleinen Tempels der 18. Dynastie zu Medinet-Habu. Einfacher gestaltet war z. B. der kapellenartige kleine Tempel derselben Dynastie bei Amada in Oberägypten, der ursprünglich von außen nur eine Vorhalle mit vier „protodorischen" Säulen, von innen nur eine schlichte dreischiffige Zella besaß. Dagegen gehört das große Heiligtum, das Amenophis III. zu Soleb (Salb) im ägyptischen Sudan errichtete, mit seinen Palmen- (Abb. 88 b) und Papyrusknospensäulen, über die Wallis Budge zuletzt berichtet hat, zu den größten und regelrechtesten Tempeln der 18. Dynastie.

Eine ganz besondere Stellung nimmt dann Amenophis IV. wie in der Religions- so auch in der Baugeschichte Ägyptens ein. Die ägyptische Vielgötterei ersetzte er durch den reinen Sonnendienst. Die Stadt der Amonstempel, die ihm ein Greuel waren, mied er und gründete sich im heutigen Tell-el-Amarna zwischen Theben und Memphis eine neue Stadt, die er mit einem Sonnentempel und einem Palaste schmückte, deren längst bekannten Trümmern durch Flinders Petrie und neuerdings durch die Deutsche Orientgesellschaft eine Fülle neuer Funde abgewonnen worden. Schon in den Säulen des Palastes zeigt sich das Streben, der alternden ägyptischen Kunst durch neue Naturbeobachtung frisches Leben zuzuführen. Eine Säule stellt ein von Bändern zusammengehaltenes Rohrbündel dar, unter dessen Kopfstück Gänse hängen. Andere sind mit natürlichen Blätterranken von Efeu oder Eisfus geschmückt. Noch andere sind am Schaft mit Ornamentfeldern umgeben, in denen die Spirale auftritt. Endlich kommt hier, wie ziemlich gleichzeitig in Soleb, das Palmenwedelkapitell vor, das hier mit blau-gold-rotem Glasmosaik ausgelegt ist. „Überhaupt", sagt Steindorff, „zeigt sich allenthalben eine Vorliebe für Mosaiktechnik. Die Hohlkehlen, die die Mauern bekrönten, waren vielfach mit

Steinen aus schwarzem und rotem Granit ausgelegt; auch die hieroglyphischen Inschriften waren aus verschiedenartigen Steinen zusammengesetzt." Neben wirklichen Wandgemälden auf Stuck kommen bemalte Stuckfußböden vor, die vor einigen Jahren leider zum Teil böswillig zerstört worden sind. Ein buntes, schillerndes Eigenleben scheint die Kunst von Tell-el-Amarna ausgezeichnet zu haben. Aber wie bald nach dem Tode Amenophis' IV. sein religiöses Reformationswerk vor dem Ansturm der hierarchischen Reaktion zerstob, so versank auch die eigenartige Kunstwelt von Tell-el-Amarna wieder in den Staub, dem sie entsprossen war.

In der 19. Dynastie erbaute Sethos I. jenen mächtigen, zu den Wundern der Welt zählbaren Säulensaal zwischen dem dritten und vierten Pylon des Amonstempels zu Karnak, errichtete dann sich und seinem Vater den edlen, mit Papyrusknospensäulen geschmückten

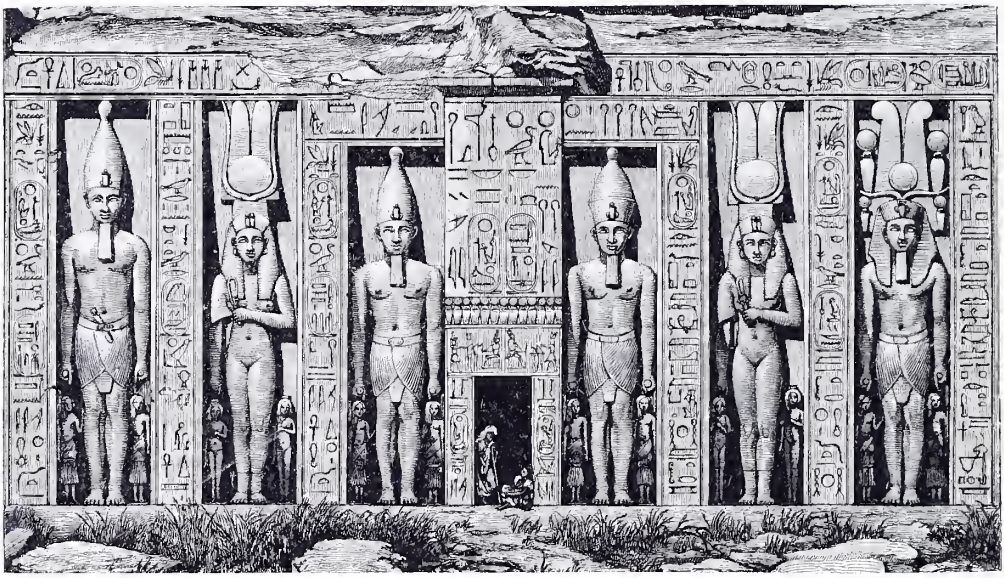


Abb. 91. Fassade des kleinen Tempels zu Abu-Simbel. Nach Prisse d'Avennes.

Tempel zu Kurna am linken Nilufer bei Theben und den Palmensäulentempel zu Sese (Lepsius: Sesebi) im ägyptischen Sudan, über den zuletzt Budge berichtet hat. Sein Hauptwerk aber, das sein Sohn und Nachfolger Ramses II. weiterführte, war das „Memnonium", der große Tempel zu Abydos, der außer dem vergötterten König noch sieben anderen Göttern geweiht war und sich dementsprechend auf eigenartig versiebenfachtem Grundriß erhob. Zwölf Kalksteinpfeiler bildeten die Vorhalle. Die sieben Türen der Rückwand, von denen Ramses II. nur die mittlere bestehen ließ, öffneten sich in den weiten, von 24 Papyrusbündelsäulen getragenen Säulensaal. Von diesem führten sieben noch heute geöffnete Türen in den zweiten, von 36 Säulen in drei Breitreihen gestützten Saal, an dessen Rückwand die mit vorkragenden Scheingewölben bedeckten Zellen der sieben Gottheiten lagen. Dann folgte der baufreudigste aller Herrscher Ägyptens, Ramses II., der Große. Baute er zu Theben am rechten Nilufer an den Tempeln zu Luxor und Karnak weiter, so errichtete er am linken Nilufer seinen unter dem Namen des Rameſſeum bekannten gewaltigen Grabtempel, dessen zweiter Säulenhof mit „Karyatidenpfeilern" geschmückt war, die richtiger, da die mit dem Rücken an sie gelehnten Osirisbilder nichts tragen, als „Osirispfeiler" (Taf. 10a) bezeichnet werden. Sein großer Säulensaal enthielt ein höheres

a Der Osiris-Pfeilerhof im Ramesseum bei Theben, links der große Säulensaal.
Nach Photographie von Alois Beer in Klagenfurt

b Seitenschiff des großen Säulensaales im Ramesseum bei Theben.
Nach Photographie von Alois Beer in Klagenfurt.

a Der „Kiosk Trajans“ auf der Nilinsel Philae. *Nach Photographie von Plüschow.*

b Die Sitzkolosse am großen Tempel Ramses' II. zu Abu-Simbel. *Nach Photographie von Diemer.*

Taf. 11. Ägyptische Baukunst II.

Mittelschiff und teilweise offene, niedrigere Seitenschiffe (Taf. 10b) mit geschlossenen Kelchkapitellen. Auch in Memphis, Tanis, Bubastis baute er Tempel. Von besonderer Eigenart aber sind die großen Felsentempel, die er am oberen Nil in Nubien hinterließ. Der Felsentempel von Bet-el-Wali, dessen Quersaal von protodorischen Säulen getragen wird, der Felsentempel vor Gerf-Hussên, in dessen Halle sich kolossale Königsstandbilder mit dem Rücken an hohe Pfeiler lehnen, und der von Es-Sebûa, vor dem eine mächtig wirkende Sphinxallee bloßgelegt ist, sind, wie der zu Der-el-bahri, noch Halbgrotten, deren vordere Räume draußen im Freien liegen. Zu Abu-Simbel (Ipsambul) aber haben die Tempel sich völlig ins steile Felsenufer verkrochen. Nur ihre Fassaden sind von außen sichtbar. Die Fassade des kleineren Tempels zu Abu-Simbel schmücken stehende Kolosse, von denen vier Ramses II., zwei dessen Gemahlin darstellen (Abb. 91). Inwendig wird der Säulensaal von sechs Pfeilern getragen, an deren Kapitellen der Hathorkopf wieder auftaucht. Die oft abgebildete Fassade des größeren Tempels wird von vier sitzenden, sitzend noch 20 m hohen Riesengestalten (Taf. 11b) beherrscht, neben denen kleinere Statuen stehen. Der erste große Saal des Inneren wird von acht sogenannten Osirispfeilern getragen.

Abb. 92. Amenhotep IV. (Chuen-eten) und seine Gemahlin. Relief von Tell-el-Amarna. Nach Lepsius. (Zu S. 99.)

Trotz ihrer Macht- und Prachtentfaltung aber bedeutet diese ganze Baukunst der 19. Dynastie mit der schematischen Sauberkeit ihrer glatten Säulenmäntel einen unverkennbaren Rückschritt von der Kraft und Anmut der Baukunst der 18. Dynastie.

In der 20. Dynastie ragen nur noch die Bauten Ramses' III. hervor. Für Karnak errichtete er unweit des großen Amontempels den Tempel Chons, des Mondgottes, des Sohnes des Amon, einen Tempel, der weder durch seine Größe noch durch die Feinheit seiner Einzelheiten ausgezeichnet ist, kunstgeschichtlich aber viel genannt wird, weil er in einfacher Gestalt die Musteranlage eines ägyptischen Tempels zeigt (Abb. 45). Auch der Grabtempel Ramses' III. zu Medinet-Abu ist nur eine neue Auflage des Rameseums seines großen Vorgängers. Ein eigenartiger weltlicher Bau aber ist der reich mit Flächendarstellungen geschmückte burgartige „Pavillon" Ramses' III., der in der Längenachse des Grabtempels in einiger Entfernung vor dessen Eingang liegt. Halb Festung, halb Wohnbau, scheint er vor allen Dingen als Denkmal des Königs selbst gedacht zu sein.

Die Gräber der Herrscher des Neuen Reiches liegen zumeist Luxor gegenüber in den Felsen von Biban-el-Mulûk. Baulich unbedeutend, enthalten sie doch vielfach eindrucksvolle Flachbildwerke, Mumien und Schmucksachen. Zwischen 1907 und 1910 hat Davis hier bedeutsame Ausgrabungen gemacht, die er veröffentlicht hat.

Die farbigen Flachbildwerke des Neuen Reiches halten uns zumeist vor den Außen- und Innenwänden der großen Tempel fest, die wir kennen gelernt haben; und in ihnen nehmen die Verbildlichungen der weltlichen Taten der Herrscher unsere Teilnahme in höherem Grade in Anspruch als die mystischen Verkörperungen gottesdienstlicher Handlungen, wie Weiheszenen, Opferzeremonien, Leichenbestattungen und Mumienüberfahrten in Trauerbarken.

Doch sei hervorgehoben, daß sich jetzt erst, im Neuen Reiche, die Abbildungen der Totengerichte mit der Seelenwage finden, die auf einen Zuwachs und Wandel der Glaubensvorstellungen der Ägypter hindeuten; und es darf nicht vergessen werden, daß einige der religiösen Tempelreliefs, wie die Darstellungen der Göttin, die den König mit ihrer Milch ernährt, z. B. zu Gebel-Silsile und zu Bet-el-Wali, und wie zahlreiche Anbetungsszenen, z. B. Amenophis' III. zu Theben und Sethos' I. zu Abydos, zu den eigenartigsten und anmutigsten Schöpfungen der ägyptischen Künstlerphantasie gehören. Dem schärfer Blickenden werden auch gewisse Stilwandlungen von der 17. zur 18. und von der 18. zur 19. Dynastie nicht entgehen. In der

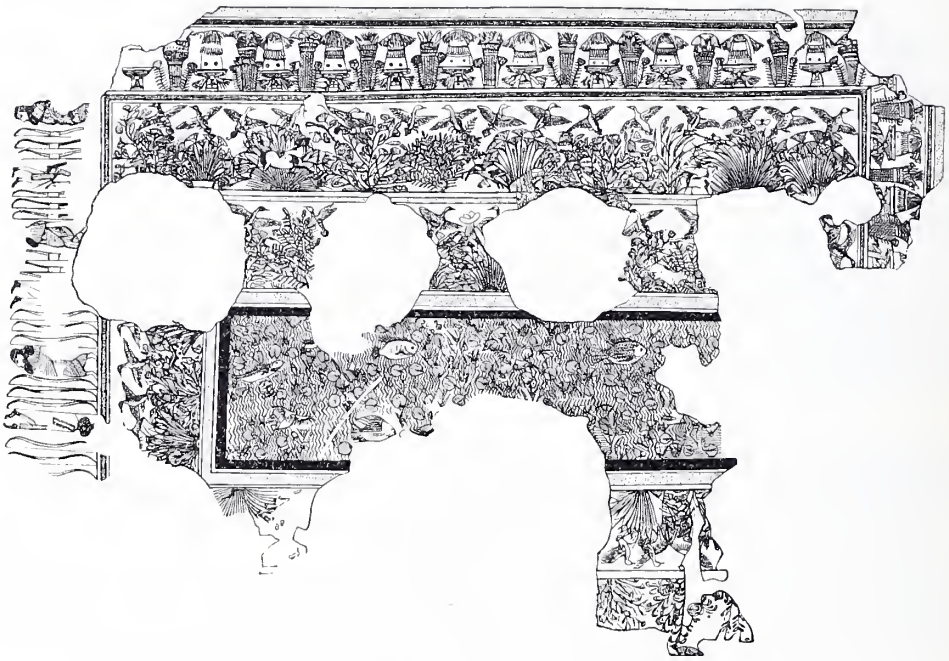


Abb. 93. Fußbodenmalerei von Tell-el-Amarna. Nach Flinders Petrie. (Zu S. 100.)

17. Dynastie stehen die Künstler im wesentlichen noch auf dem Boden der Kunst des Mittleren Reiches. In der 18. beginnt das Streben nach größerer Beweglichkeit, Leichtigkeit und Anmut. Einen Stil für sich vertritt die Kunst Tell-el-Amarnas unter der Herrschaft der Sonnenreligion Amenophis' IV. Die Künstler von Tell-el-Amarna erscheinen innerhalb des ägyptischen Gesamtstils, vielleicht nicht ohne Einwirkung der kretisch-mykenischen Naturfrische, als Realisten auf eigene Faust. Sie ziehen aus der innersten Häuslichkeit der Pharaos Vorgänge ans Licht, die die thebanische Hofkunst niemals darzustellen gewagt haben würde: z. B. den König mit den Seinen bei Tische oder mit seinen Kindern spielend oder im Gemache der Königin, die ihm einen Blumenstrauß zum Riechen hinhält. Auch die Bildnisse dieser Schule zeichnen sich durch unmittelbare Erfassung individueller Besonderheiten aus. Maspero führt diese Schule auf die realistische Schule von Heliopolis zurück, die zur Zeit des Mittleren Reiches blühte (vgl. S. 76 und 82), und stellt sie der memphitischen Schule, die die alten Erinnerungen gepflegt habe, und der thebanischen gegenüber, die die eigentliche Hofkunst des Neuen Reiches gewesen sei. Die Blüte dieses Hofstils der 19. Dynastie tritt uns im Tempel Sethos' I. zu

Kurna (vgl. S. 94), im „Memnonium" Sethos' I. und Ramses' II. zu Abydos und in einigen Felsengräbern zu Bibân-el-Mulûk entgegen. Ein Relief im Louvre, dessen Farben erträglich erhalten sind, zeigt König Sethos I. mit der Göttin Hathor. Die Reliefs am Tempel zu Abydos, die den König beim Opfern und im Verkehr mit der Göttin darstellen (Abb. 50), verraten den Wandel der künstlerischen Anschauung, der im Neuen Reiche vollends zum Durchbruch gekommen war. Die Verhältnisse sind noch bedeutend schlanker und gestreckter als im Mittleren Reiche; die dünne Gewandung, die den Unterkörper bedeckt, läßt in leichterer Farbe die Gliedmaßen unter ihr hervorschimmern; ein Streben nach Leichtigkeit ist überall bemerk-

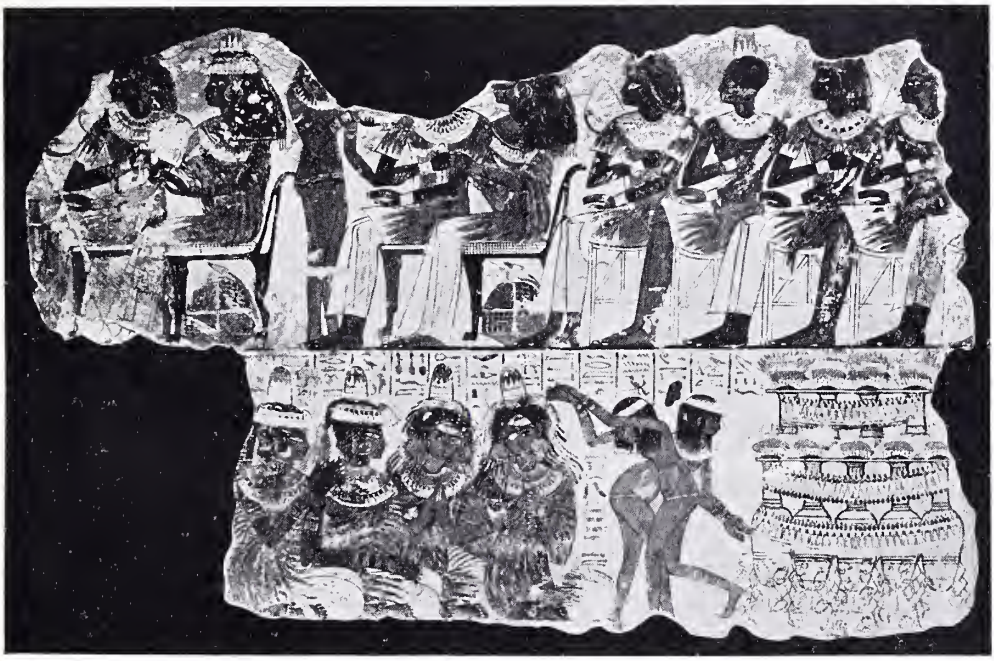


Abb. 94. Thebanisches Wandgemälde des Neuen Reiches, im British Museum. Nach Photographie von Thompson. (Zu S. 100.)

bar; aber die hergebrachte Verdrehung des Oberkörpers ist keineswegs überwunden, und an der rechten Hand sitzt der Daumen, am linken Fuße die große Zehe immer noch an der unrichtigen Seite. Die ungewöhnlich manierierte Art, die Finger nach außen gebogen zu bilden, die in der 19. Dynastie Mode war, aber vergegenwärtigt z. B. schon das Kalksteinrelief des Louvre, das Ramses II. als Kind wiedergibt. Wie köstlich noch im Neuen Reiche die Tiere dargestellt werden konnten, zeigt die Kapelle mit der heiligen Kuh der Hathor von Der-el-bahri, die im Museum von Kairo aufgestellt ist.

Wirkliche Werke geschichtlicher Monumentalkunst sind die Darstellungen der weltlichen Taten der Pharaonen an den Außenwänden der Tempel der 18. und 19. Dynastie. In der 18. Dynastie waren diese Taten meist friedlicher Natur. Anschaulich genug ist der Zug der Königin Hat-schepsut nach dem Weihrauchlande Punt am Roten Meere an ihrem Grabtempel zu Der-el-bahri dargestellt. Der Zug bewegt sich noch in verschiedenen Streifen übereinander. Das, wie stets, durch senkrechte Zickzacklinien verbildlichte Wasser wimmelt von Schildkröten, Hummern und Fischen verschiedener Art. Am bewegtesten sind die Lade- und Abfahrtsszenen

der Schiffe wiedergegeben. Eine vollständige Neuschöpfung der 19. Dynastie sind dann die großen Kriegsbilder aus der Zeit Sethos' I. und Ramses' II. An der Außenwand des Tempels zu Karnak ist dargestellt, wie König Sethos I. die Beduinen schlägt. Am Rameſſeum zu Theben, am Tempel zu Luxor und in einer Tempelkammer zu Abu-Simbel (Ipsambul) sieht man, wie Ramses II. riesengroß auf dem von feurigen Rossen gezogenen Streitwagen steht und mit gespanntem Bogen oder geschwungenem Speer über seine Gegner triumphiert, die vor ihm durcheinanderstürzen, oder gegen die belagerte Festung anstürmt, die von den Feinden verteidigt wird. Ramses III. aber sehen wir an seinem Tempel zu Medinet-Habu ein Mal, wie er, vom Ufer aus Pfeile abschießend und über Leichen schreitend, dem Schiffskampf auf dem Meere zuschaut, ein anderes Mal, wie er, in einem Schilfdickicht auf Löwen pirschend, sich auf seinem Jagdwagen umwendet. In den Darstellungen der Kriegszüge und Schlachten dieser Zeit finden sich alle jene Versuche, die Perspektive zu ersetzen, auf die schon hingedeutet worden (vgl. S. 60), also bei der Gestaltung des Hintereinander im Raume

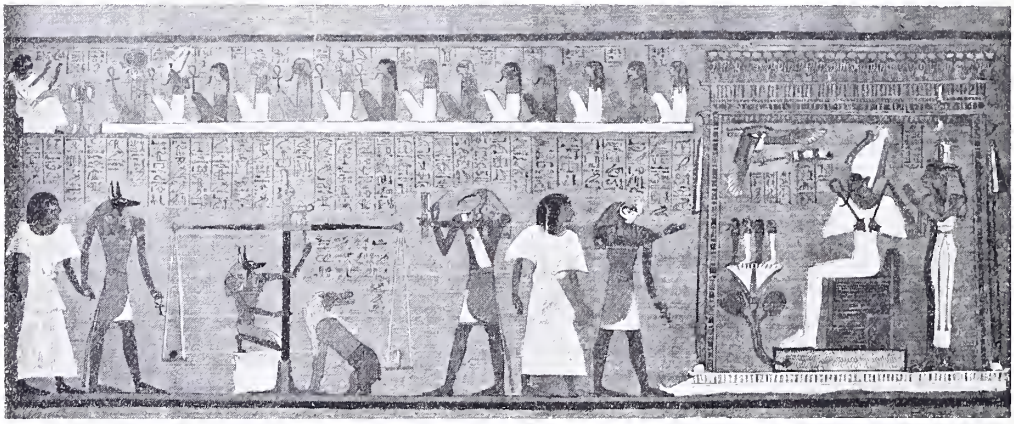
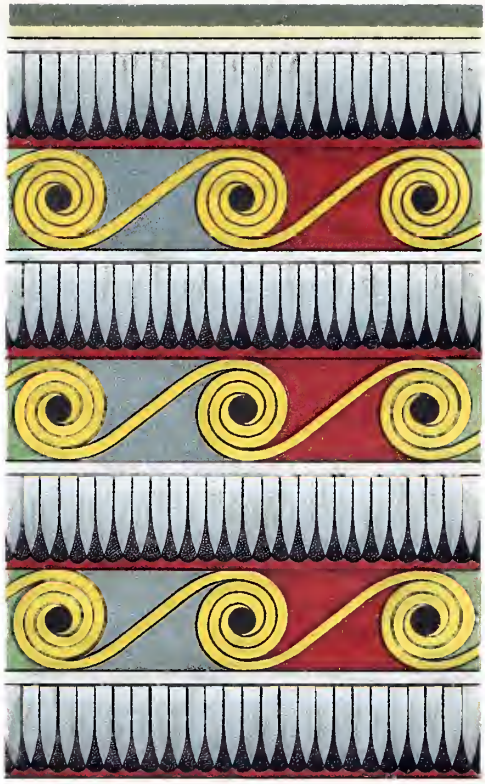
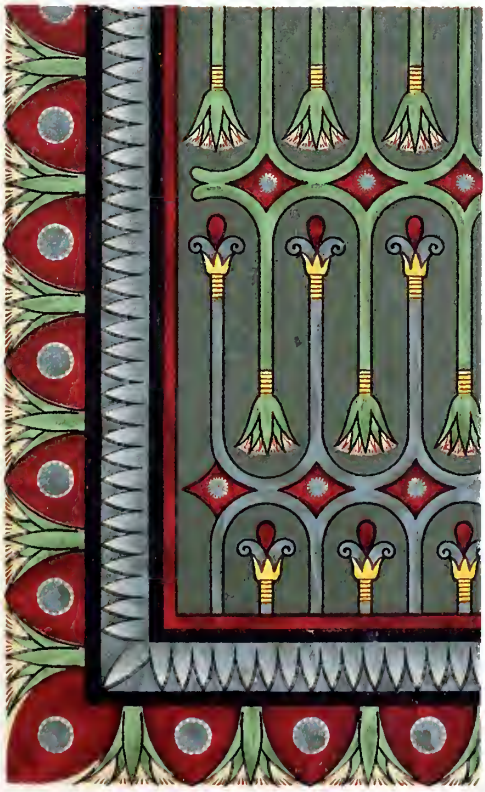


Abb. 95. Totengericht. Papyrusmalerei, im Britiſh Muſeum. Nach Photographie von Thompſon. (Zu S. 101.)

sowohl das völlige als das halbe Übereinander und jene Verdoppelung der Umrisse, die den ferner Stehenden sogar größer erscheinen läßt als den näher Stehenden. Neu waren die Darstellungen des Pferdes, das erst nach der Zeit des Mittleren Reiches in Ägypten eingeführt wurde. In seinen Formen niemals so liebevoll durchgebildet wie die Esel des Alten Reiches, wurde es in seinen Bewegungen doch feurig und anschaulich erfaßt. In eine ganz andere Welt aber führen uns die zart empfundenen Liebesszenen im Inneren des Pavillons zu Medinet-Abu. Sie zeigen uns Ramses III. im Verkehr mit seiner Gattin. Jedes der Bilder ist ein anmutiges kleines Idyll.

Von den Flächendarstellungen der thebanischen Gräber dieser Dynastie interessiert uns in dekorativer Hinsicht zunächst die reiche farbige Ornamentik ihrer Decken. Wie die verschiedenen Blütenkelchformen, ägyptischen Palmetten, Rosetten, Volutenstengel und selbst Stierschädel sich nunmehr mit den geometrischen oder geometrisierten Grundmotiven, unter denen neben Bogenfriesen, Schachbrettmustern usw. bereits Mäander- und Spiralnetze hervortreten, vertragen und verbinden, zeigt unsere farbige Tafel 12 ohne weitere Erläuterungen. Die bildlichen Wanddarstellungen, die in den Königsgräbern meist in halberhabener Arbeit, in den Privatgräbern oft als wirkliche Flachmalereien erscheinen, hier wie dort aber nicht selten nur als unvollendete rot-schwarze Vorzeichnungen erhalten sind, vergegenwärtigen uns neben





Taf. 12. Ägyptische Deckenornamente des Neuen Reiches.

Nach Prisse d'Avennes.

Kultusvorgängen, Leichenzügen und Totengerichten, die sich in den alten Gräbern nicht finden, hauptsächlich wieder das tägliche und häusliche Leben der Bewohner des Niltals, auch dieses durch Darstellungen des Pferdes bereichert. Vollends in der Art der Durchführung treten uns frische Versuche entgegen, die alte ägyptische Schablone zu durchbrechen und der Natur neue Motive und Bewegungen abzulauschen. Von den thebanischen Grabstätten enthalten die zu Bibân-el-Mulûk und zu Schech Abd-el-Kurna die bedeutendsten Flachbildwerke. Die schönsten Darstellungen zu Bibân-el-Mulûk befinden sich im Grabe Sethos' I. mit ihren „Lobpreisungen", ihren „Anbetungen" und ihren „Sonnenfahrten". Die wirksamsten Bilder zu Schech Abd-el-Kurna sieht man im Grabe des Nacht (oder Necht) mit seinen häuslichen Vorgängen, seinen Feldarbeiten und seinen Weinernten. Diese gehören noch dem Anfang der 18. Dynastie an. Besonders lehrreich und neuartig sind natürlich die Wandbilder der Gräber von Tell-el-Amarna. Genannt seien das Familiengrab Amenophis' IV. selbst, das Grab des Haremsvorstehers Huje und das des Sonnenhohenpriesters Meri-Re.

Abb. 96. Die „Memnonssäule" bei Medinet-Abu. Nach Photographie. (Zu S. 102.)

Die Verehrung der Sonne kommt hier äußerst anschaulich zur Darstellung. Die Sonnenscheibe steht über der heiligen Handlung am Himmel und sendet ihre Strahlen, die in eine Hand auslaufen, zur Erde hinab, um die Opfergaben in Empfang zu nehmen. Amenhotep IV., in Tell-el-Amarna Chnen-eten genannt, und seine Gemahlin, die neben ihm sitzt, werden durch die Verdoppelung des Umrisses als zwei Wesen gekennzeichnet, aber als zwei äußerst individuell, fast karikiert aufgefaßte Wesen mit auffallend dünnem Halse, vortretendem Bauche und weich geschwungenen Linien (Abb. 92). Am deutlichsten vielleicht treten die Neuerungen dieser Kunst uns auf dem farbigen Wandrelief Amenophis' IV. und seiner Gemahlin im Berliner Museum entgegen. Spielbein und Standbein sind hier bereits deutlich unterschieden. Auch das Gemälde der beiden Töchter des Königs, die miteinander spielen, im Ashmolean Museum zu Oxford ist hervorzuheben. Man meint hier sogar Ansätze von Licht- und Schattenwirkung zu erkennen. Bei Gelageszenen werden die aufwartenden Dienerinnen

Abb. 97. Ägyptische Modellmaske, im Berliner Museum. Nach Borchardt. (Zu S. 102.)

Abb. 98. Der König und sein Töchterchen. Ägyptische Statuette, im Museum zu Kairo. Nach Borchardt. (Zu S. 102.)

in freien Wendungen vorgeführt, und der äußere Fuß der Gestalten zeigt in Tell-el-Amarna öfter als irgendwo anders die richtige Stellung, die alle fünf Zehen erkennen läßt. Äußerst wichtig sind endlich die von Flinders Petrie im Palaste von Tell-el-Amarna aufgedeckten, leider 1912 von Bubenhand zerstörten Wand- und Fußbodengemälde. In der Mitte des besterhaltenen Fußbodens (Abb. 93) war ein von Fischen und Lotosblumen belebtes Wasserbecken dargestellt. In den Streifen, die es umgaben, flatterten Vögel über Blumen verschiedener Art. Alles das ist für die ägyptische Kunst ungewöhnlich frei und natürlich wiedergegeben. Diesen Darstellungen deshalb mit Helbig mykenischen oder phönizischen Ursprung zuzuschreiben, sehen wir freilich keinen Grund. Nur im Verhältnis zur übrigen ägyptischen Kunst können wir es auch gelten lassen, wenn Steindorff, der hochverdiente Forscher, sagt, sie seien „in einem ganz natürlichen, von allem Konventionellen freien Stil ausgeführt". Es handelt sich nur um einige Schritte zu größerer Natürlichkeit.

Abb. 99. Ramses II. Granitsitzbild, im Turiner Museum. Nach Photographie von Brogi. (Zu S. 103.)

In der Freiheit der Bewegung ihrer Gestalten dagegen gehen die wirklichen Gemälde mancher thebanischen Gräber dieser Zeit in der Tat über alles hinaus, was die ältere ägyptische Kunst für möglich gehalten hatte. Man betrachte nur die Tänzerinnen und Musikantinnen auf einem thebanischen Gemälde des British Museum (Abb. 94), und man wird zugeben müssen, daß die Ägypter dieser Zeit es in der Tat verstanden, die ewigen Profilstellungen durch Vorderansichten und Dreiviertelwendungen zu ersetzen. Aber Erman hat recht: nur bei der Darstellung der unteren Volksklassen erlaubte man sich diese Freiheiten, und auch bei ihnen, fügen wir hinzu, gehörten sie zu den Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Gerade diese Ausnahmen beweisen jedoch, daß nicht Unvermögen die ägyptischen Künstler des Neuen Reiches abhielt, die freieren Darstellungen zur Regel zu machen.

Den ägyptischen Wandgemälden dieser Zeit treten als neue Hauptklasse der Flächendarstellungen die Papyrusmalereien, die ältesten Buchillustrationen oder Miniaturen

der Welt, gegenüber. Die Abbildungen nehmen manchmal den oberen Teil des Manuskriptes in Anspruch, manchmal sind sie dem Text an verschiedenen Stellen eingefügt, manchmal endlich füllen sie die ganze Rolle. Es waren rote oder schwarze Umrißzeichnungen, die mit dünnen Rohrfedern breit und flott ausgeführt, dann aber oft noch mit dem Pinsel in leichterer oder voller Art farbig ausgefüllt wurden. Weitaus die meisten Papyrusrollen der vorgriechischen Zeit haben sich in den Gräbern erhalten. Die Sprüche, die dem Toten als „Parole" für den Eingang ins ewige Leben mitgegeben wurden, schrieb man den Verstorbenen des Alten Reiches ins Grab, denen des Mittleren Reiches in den Sarg, denen des Neuen Reiches auf die Papyrusrolle, die man zu ihnen legte. Derartige Rollen, die mit Abbildungen geschmückt zu sein pflegen, werden in fast allen Museen Europas aufbewahrt. Das älteste erhaltene „Totenbuch" stammt aus der 18., das älteste „Buch von dem, was in der Unterwelt ist", aus der 20. Dynastie. Das vollständigste Exemplar eines Totenbuches besitzt das Turiner Museum. Die Bilder dieser Papyrusrollen bieten künstlerisch selten etwas Neues. Die Darstellungen des Totengerichts spielen gerade hier eine Hauptrolle. Unsere Abbildung 95 gibt einen Papyrus des British Museum wieder. Die sogenannten „satirischen" Papyri dagegen machen uns mit einer ganz neuen Seite des ägyptischen Volks- und Kunstcharakters bekannt. Spottlust im Sinne der Tierfabel liegt ihnen zugrunde. Handlungen der Menschen oder bestimmter Menschen werden durch Tiere dargestellt und dadurch lächerlich gemacht: so parodiert der satirische Papyrus des Turiner Museums die Abbildungen der Taten Ramses' III. an seinem „Pavillon" zu Medinet-Abu. Die Krieger, die im Streite miteinander liegen, sind Katzen und Ratten. Auf einem Papyrus des British Museum aber erscheint der König als Löwe und seine Gattin, mit der er Schach spielt, als Gazelle.

Abb. 100. Statue des Sen-mut, im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 103.)

Die Rundplastik des Neuen Reiches ist bei spielender Bewältigung der technischen Schwierigkeiten im einzelnen, wie besonders in den Füßen, der Haartracht und der Kleidung, noch sorgfältiger durchgebildet, wird jetzt aber allmählich allgemeiner, glatter, blutleerer, als sie uns im Alten Reiche entgegentritt. Die Gesichtszüge werden, bei aller Bildnisähnlichkeit der Könige, im Sinne hergebrachter Vorschriften verschönert; die Verhältnisse werden immer schlanker, die Haltung wird innerhalb der ägyptischen Starrheit natürlicher und leichter. Das Beiwerk wird reicher und augenfälliger. Bewegungsmotive, die bisher nur im Relief vorkamen, werden in die Rundplastik eingeführt. Von den riesengroßen sitzenden Königsstatuen aus rotem Granit, die vor den Tempeln aufgestellt waren, erreichten die Steinbilder Amenophis' III.

bei Medinet-Abu, deren eine bei den Griechen als tönende Memnonssäule berühmt war, eine Höhe von nahezu 16 m ohne den Fußblock (Abb. 96). Mehr als 17 m hoch ist der Koloß Ramses' II. im Rameseum. Über 20 m hoch sollen nach den meisten Berichten — Maspero hält sie für übertrieben — die Ramseskolosse vor dem Tempel zu Abu-Simbel (Ipsambul) sein. Dutzende ähnlicher Kolosse lassen sich allein in Theben nachweisen. Von den kleineren Sitzbildern sind die der Herrscher der 17. Dynastie, wie das der Königin Teti-Schiri im Britisch Museum und Amenophis' I. im Turiner Museum, noch streng in der Haltung und im Ausdruck der Köpfe. Der Kopf eines Osirispfeilers Thutmosis' I., des ersten Herrschers der 18. Dynastie, im Museum von Kairo ist von sprechendem, lächelndem Leben erfüllt. Im grünlichen Schieferkopf Thutmosis' III. aus Karnak in derselben Sammlung gewinnt ein ausgesprochener Typus mit großer, gebogener Nase, weit geöffneten Augen und fleischigen Lippen ein fein abgewogenes künstlerisches Leben. Ruhig sitzen Thutmosis IV. und seine Mutter, gezierter schon und selbstbewußter Amenophis III. und seine Gemahlin Teje in derselben Sammlung nebeneinander. Ein wirklicher Charakterkopf von ausgeprägtem Eigenleben ist der feine kleine Kopf derselben Teje in der Sammlung James Simon zu Berlin. Äußerst charakteristisch ist aber auch das Sitzbild Amenophis' IV. aus Tell-el-Amarna im Louvre. Es zeigt den engbrüstigen König mit dem vorgebeugten Fanatikerkopfe und dem leicht vortretenden Bauche in allen seinen Besonderheiten.

Abb. 101. Fayencestatue des harfespielenden Bes, im Berliner Museum. Nach Erman.

Einen neuen, ungeahnt tiefen Einblick in das bildnerische Schaffen am Hofe zu Tell-el-Amarna vergönnen uns die Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft des Jahres 1912. Borchardt hat vorläufig über sie berichtet, und ihre Funde, die im Dezember 1913 im Berliner Museum ausgestellt waren, haben die weitesten Kreise von Kennern und Kunstfreunden in Atem gehalten. Der geräumigen Werkstatt des Oberbildhauers Thutmes, die freigelegt worden, entstammen Modellmasken in Gips, wie die unserer Abbildung 97, die, offenbar nach dem Leben genommen, das eingehende Naturstudium bezeugen, das den stilisierten Arbeiten der Ägypter, wenigstens dieser Zeit und dieser Schule, zugrunde lag; dazu halbfertige kleine königliche Sitz- und Standbilder in Kalkstein, Sandstein und Granit, wie die ungewöhnlich lebendige, gerade in ihrer noch ungeglätteten Frische entzückende Gruppe des Königs, der sein auf seinen Knieen sitzendes Töchterchen küßt (Abb. 98), und fein durchgearbeitete vollendete Statuenteile, wie die glatten, leicht stilisierten, aber warmes Leben atmenden Sandsteinköpfe von Prinzessinnen des Königshauses Amenophis' IV., die immer an ihrer ungewöhnlichen Schädelbildung mit weit heraustretendem Hinterkopfe kenntlich sind. Die wichtigsten dieser Fundstücke gehen ans Museum zu Kairo zurück; doch behält das Berliner Museum lehrreiche Beispiele aller dieser Arten. Daß die ägyptischen Künstler der guten Zeit ihren Stil immer wieder durch ernstes Naturstudium auffrischten, geht unwiderleglich aus allen diesen Arbeiten hervor. Daß der künstlerische Einfluß Amenophis' IV.

Abb. 102. Bronzestatuette der Königin Kuromama, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

aber keineswegs sofort mit seinen religiösen Neuerungen erlosch, sondern in den Verfeinerungen der Bildhauerei der 19. Dynastie weiterlebte, hat neuerdings Hedwig Fechheimer in ihrem Buch über die Plastik der Ägypter hervorgehoben.

Der 19. Dynastie gehört das ruhig-edle, aber schon verallgemeinerte Standbild der Mutter Ramses' II. im Vatikan an. Als das schönste Königs-Sitzbild dieser Dynastie gilt das fein aufgefaßte, tüchtig gearbeitete Granitbild Ramses' II. im Turiner Museum (Abb. 99). Unter den Darstellungen anderer Art sind sitzende Familiengruppen hervorzuheben, wie die des Ptahpriesters Ptah-mai im Berliner Museum (Abb. 51) und die des vornehmen Ehepaares der Münchener Glyptothek, an dessen Fingern und Zehen schon die Gelenke betont sind; aber auch betend oder opfernd knieende Personen und am Boden hockende Gestalten sind beliebt. Die hockenden Gestalten pflegen von weitem Mantel umhüllt zu sein. Sen-mut, der Prinzessinnenerzieher am Hofe der Königin Hat-schepsut, hüllt in der Berliner schwarzen Granitstatue (Abb. 100) sich und die Prinzessin in seinen Mantel ein. Eine neue Bewegung bringt eine am Boden sitzende Gestalt des Museums von Kairo, die das eine Bein untergeschlagen, das andere emporgezogen hat.

Abb. 103. Altägyptischer Holzlöffel, im Louvre. Nach Perrot und Chipiez.

Als fremde Göttergestalt tritt Bes, der gnomenhaft grinsende Unhold, dem westasiatischer Ursprung zugeschrieben wird, seit der 18. Dynastie in allen Größen und Techniken unendlich oft wiederholt, an die Schwelle des ägyptischen Himmels. Die abgebildete kleine Fayencestatue des harfespielenden Bes (Abb. 101) gehört dem Berliner Museum.

Die ältesten erhaltenen ägyptischen Bronzestatuetten, z. B. die Ramses' II. im Berliner Museum, eine der frühesten hohl gegossenen Bronzen der Welt, stammen ebenfalls erst aus dem Neuen Reiche, die meisten gehören noch späterer Zeit an. Berühmt ist die reichgeschmückte Bronzestatuette der bubastischen Königin Kuromama im Louvre zu Paris aus der 22. Dynastie. Die reiche Golddamaszierung entspricht hier den schlanken, glatten Formen einer raffinierter werdenden Zeit (Abb. 102). Zu den besten Gestalten dieser Art aber gehört auch die Bronzefigur der Takuschit in der Sammlung Demetrio zu Athen.

Unter den Tonfiguren des Neuen Reiches, die den Verstorbenen massenhaft ins Grab mitgegeben wurden, zeichnen sich die mit farbigem, besonders blauem Glasfluß geschmückten Fayencefigürchen aus. Unter den Elfenbeinschnitzereien, die vereinzelt seit der 5. Dynastie nachweisbar sind, ragt die Statuette des Ity aus der 18. Dynastie im Museum zu Kairo hervor. Auf dem Kelchkapitell einer Säule thronend, schaut er herrisch und komisch zugleich in die Welt hinaus. Die kleineren Holzstatuen des Neuen Reiches sind oft von großer Feinheit. Der stehende „Offizier" des Louvre und eine ähnliche Gestalt des Berliner Museums gehören noch der 18., die berühmten Holzstatuetten von Priestern und Kindern im Turiner Museum schon der 20. Dynastie an. Aus Holz sind aber auch jene in ihrer Art reizenden „Toilette-Löffel" geschnitzt, deren Stiele aus den lebendigsten Motiven des Pflanzen-, Tier- und Menschenlebens bestehen. Lotosblüten, Lotosknospen, Lotosstengel sind für sich allein in den verschiedensten Weisen verwandt. An einem oft abgebildeten Löffel des Louvre ist der Griff ein Lotosdickicht, durch das ein vornehmes Mädchen mit aufgeschürztem Kleide schreitet und eine der Blumen pflückt (Abb. 103). An einem anderen bilden den Griff ein fast nacktes, schwimmendes Mädchen, das eine Ente hascht, deren hohler Rücken der Löffel ist. Ähnliches besitzt das Museum zu Kairo.

Wichtig sind einige Bronzefunde, die Steindorff 1912 in Anibe in Nubien gemacht hat, namentlich bronzene Schalenträger in durchbrochener Arbeit: ein Dreifuß, dessen drei Füße Hundeköpfe darstellen, während oben am Hauptgürtel ein Familienkonzert in Bronze ausgeschnitten ist, wohl der älteste erhaltene Dreifuß der Welt, und ein Rundfuß, an dem in durchbrochener Arbeit Pferdebändiger dargestellt sind, während Sumpfblumen- und Lanzenspitzen-Verzierungen die oberen Zonenreihen schmücken.

Die Goldschmiedearbeiten der drei großen thebanischen Dynastien schließen sich denen des Mittleren Reiches an. Die Mumienbrustschilder, deren Umrahmung die Gestalt eines Tempeltors, deren Inneres Sinnbilder im Wappenstil von durchbrochener Arbeit zeigt, bilden auch unter den erhaltenen Goldschmiedearbeiten des Neuen Reiches die augenfälligsten Schmuckschätze. Zu den Kleinodien des Museums von Gise gehört der Schmuck der Königin Ah-hotep, noch aus der 17. Dynastie, zu den Schätzen des Louvre der Schmuck des Sohnes Ramses' II., dessen Brustschild, in dem die Königsschlange sich neben dem Geier aufrichtet, aus Gold und Lapislazuli gearbeitet ist. Wie weit die Ägypter es in der eingelegten Metallarbeit gebracht haben, zeigt der Dolch aus dem Grabe derselben Königin Ah-hotep im Museum von Gise. Der Rand der Klinge besteht aus Gold, das Innere aus dunkler Bronze mit Inschriften und Darstellungen in eingelegter Umrißarbeit. Auf der einen Seite verfolgt im Hauptfeld ein Löwe einen Stier, hocken im Spitzfelde vier Heuschrecken hintereinander; auf der anderen Seite sprießen fünfzehn offene Blüten. Die hieroglyphische Inschrift und der Stil lassen keinen Zweifel an dem ägyptischen Ursprung der Waffe. Zu den kostbarsten Stücken des Museums von Kairo zählen aber auch der Goldschmuck der Königinnen Teje und Tewosret mit dem Geierdiadem und der Blütenkrone (18. Dynastie), den Davis 1907—08 gefunden und veröffentlicht hat, und der Goldschatz der 19. Dynastie von Bubastis, zu dem der Silberkrug mit dem goldenen Henkel in Gestalt einer Ziege und die goldene Schale in Gestalt einer Lotosblume gehören. Von besonderem Interesse sind endlich die mit kreisförmigen Bildfriesen gravierten Gold- und Silberschalen aus Zagazig und anderen Orten, deren meiste das Museum von Kairo besitzt, während eine Goldschale im Louvre, eine Silberschale im Berliner Museum zu sehen ist. Sie sind die Urbilder der phönizischen Schalen, die in der Kunstgeschichte eine Rolle spielen.

Untersucht man die leuchtenden Skarabäen und anderen Amulette der Schaukästen unserer Sammlungen etwas näher, so findet man, daß sie in der Regel aus gewöhnlichen Steinen geschnitten, aber mit farbigem Glasfluß überzogen sind; und dies führt uns zu den Fayencen zurück, den plastischen Tongefäßen, die während des Mittleren Reiches fast ausschließlich die blaue Farbe zeigten, von der 19. bis zur 20. Dynastie aber in verschiedenen Farben prangten. Die Töpfer Amenophis' III. bevorzugten graue und violette Töne. Am farbenfreudigen Hofe Amenophis' IV. zu Tell-el-Amarna wurden nicht nur Geschirre, sondern auch kleine Tonarbeiten jeder Art mit den reichsten Farben emailliert. Übrigens gehören die kleinen blauen Schalen mit stilisierten Tier- und Pflanzendarstellungen in schwarzen Umrißzeichnungen der 18., 19. und 20. Dynastie an. Wirkliche Glasgefäße aber haben sich aus dieser Zeit nur in geringer Anzahl erhalten. Doch befinden sich hierunter einige reizvolle Arbeiten, die mit gelben Pflanzenverzierungen auf halb durchsichtigem blauen Grunde geschmückt sind. Überall treten uns der Formensinn und die Farbenfreude, überall die durch Stilgefühl gebändigte Naturempfindung entgegen, womit die Ägypter der guten Zeit alles, was sie anrührten, zum kleinen Kunstwerke machten. Daß das siegreiche Stilgefühl der Ägypter überall von einem feinen Naturempfinden ausgeht, muß gerade heute wieder betont werden.

6. Die ägyptische Kunst der saïtischen und der späteren Zeit seit der 26. Dynastie (663 v. Chr. bis 640 n. Chr.).

Ein halbes Jahrtausend tiefer Ebbe gähnt zwischen der Hochflut ägyptischer Bildung unter den großen Ramessiden und der neuen Höhe, die sie im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. unter der 26. Dynastie, namentlich unter den Königen Psammetich I., Necho, Psammetich II., Apries und Amasis, erreichte. In die Zwischenzeit fällt die Herrschaft der Taniten (21. Dynastie), in deren Hauptstadt Tanis im Nildelta sich nur wüste Schutthaufen erhalten haben, der libyschen Könige (22. Dynastie), in deren Hauptstadt Bubastis im Delta die Trümmer des großen Festtempels der Göttin Bastet kaum noch erkennbar sind, und der äthiopischen Herrscher (23.—25. Dynastie), deren unerfreuliche Kunststätten in den Hauptstädten Meroë und Napata schon von Lepsius untersucht worden waren und neuerdings durch Budge wieder durchforscht worden sind. Die Pyramiden der weiten Gräberfelder von Meroë und Napata zeichnen sich durch ihre schlanke, steile Gestalt aus. Im großen Tempel des Königs Taharka (688 bis 663) bei Gebel Barkal, dem sogenannten „Typhonium", trugen die Säulen Hathorkapitelle, während, an die Pfeiler gelehnt, häßliche Besgestalten die Osirisstatuen ersetzten. Der benachbarte große Tempel des noch älteren Königs Pianchi ist reich an bildlichen Darstellungen, die deutlich einen Verfall der Kunst verraten. Die Hauptstadt des von Libyern und Äthiopiern befreiten und neu geeinigten Reiches war Saïs im Delta. Man nennt die Zeit der 26. Dynastie, deren Gesittung schon von der 25. vorbereitet wurde, daher auch die saïtische Zeit. Steindorff feiert sie als Renaissancezeit der ägyptischen Kultur.

Von der großen *Bautätigkeit* der saïtischen Herrscher, die überall die alten Heiligtümer wiederherstellen ließen, haben sich nur geringe Spuren erhalten. Hauptsächlich in der *Bildhauerei* tritt uns die Eigenart der ägyptischen Kunst dieser Zeit, tritt uns einerseits ihr Bestreben, archaisierend über die Ramessidenzeit hinweg an die Leistungen des Alten und Mittleren Reiches wieder anzuknüpfen, anderseits ihr Trachten nach Zierlichkeit und Sauberkeit entgegen. Die harten, dunklen Steine, wie Basalt, schwarzer und grauer Granit, dazu ein grüner Stein, wurden jetzt bevorzugt. Im Geiste der älteren ägyptischen Kunst ist das Standbild Psammetichs I. im Turiner Museum gehalten, dem sich der schöne Kopf eines saïtischen Königs im Museum zu Kairo und der bedeutende Kopf Psammetichs III. im Louvre anreihen. Als Hauptwerk der fortgeschrittenen saïtischen Kunst muß doch wohl der vortreffliche Basaltkopf eines kahlen älteren Mannes im Berliner Museum (Abb. 104) angesehen werden, den einige erst der Ptolemäerzeit zuschreiben. Die Natürlichkeit der Modellierung des Schädels mit seiner durch allerlei Zufälligkeiten belebten Oberfläche, die Lebendigkeit der Mundpartie mit den Fältchen zwischen Oberlippe und Nase und die Eigenart der Ohrenbildung könnten an ein reifes Werk der griechischen Diadochenzeit denken lassen; und doch ist nicht nur der Gesamteindruck noch ganz ägyptisch, sondern spiegeln sich z. B. in den Augen ohne Tränendrüsen mit ihren dünnen Lidern ägyptische Besonderheiten deutlich genug wider. Das Machtvollste an rücksichtsloser Bildnisähnlichkeit zeigt der unschöne Beamtenkopf des Mentu-em-hêt im Museum von Kairo. Aber auch der idealisierte Bildniskopf eines jugendlichen Königs und die schlanke Gestalt einer Königin mit dem Isiskopfschmuck im Berliner Museum tragen das Gepräge der saïtischen Zeit. Vier außerordentlich sauber ausgeführte Grabreliefs des Museums zu Kairo, die das Herbeischaffen und Empfangen von Totenopfergaben wiedergeben, sind besonders geeignet, uns eine Vorstellung von der Reliefkunst dieser Zeit zu geben,

die nicht in gleichem Maße wie die Rundplastik von dem neuen, einseitigeren Leben dieser jüngeren Jahrhunderte erfüllt war.

Abermals einige Jahrhunderte später war Unterägypten der Mittelpunkt griechischen Geisteslebens geworden. Die persische Eroberung des Nillandes war spurlos an ihm vorübergegangen. Die mazedonische Eroberung befruchtete es mit einem Strome hellenistischer Bildung. Unter den Ptolemäern in Alexandrien lernten die Griechen die Ägypter, die Ägypter die Griechen kennen, aber doch nicht recht verstehen. Künstlerisch ergab sich aus dieser Berührung ein Mischstil, der sich in der hellenistischen und später in der römischen Kunst doch nur als manierierte Sonderströmung bemerkbar machte, über die ganze ägyptische Kunst aber einen Schimmer größerer Freiheit, Weichheit und Abrundung ausgoß, der oft genug in einen empfindlichen Widerspruch mit ihrer unwandelbar herkömmlichen, großartigem Raumempfinden entsprungenen Grundhaltung geriet.

Abb. 104. Ägyptischer Statuenkopf aus schwarzem Stein, im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 105 u. 109.)

Am wenigsten veränderte sich der Stil der ägyptischen Baukunst, die in ptolemäischer und römischer Zeit selbst in Oberägypten noch eine Reihe großer Tempel und kleiner Peripteralbauten im altägyptischen Stile schuf. Von den Veränderungen im Tempelbau, die gleichwohl stattfanden, fällt zunächst die Vorliebe für Doppelmauern, die das ganze Heiligtum durch einen Umgang isolieren, für Brüstungsschranken in den nach außen oder nach den Höfen gekehrten Säulenzwischenräumen und für die hellenistische Gestaltung des Säulensaales, der sein Licht ohne Überhöhung des Mittelschiffes von vorn erhielt, fällt sodann die Weiterentwickelung der Säulen in die Augen, die jetzt oft ihre Zusammenschnürung und Wiederausladung über der Fußplatte zugunsten des geraden Ansteigens des Schaftes aufgaben, die Kapitelle aber reicher, naturalistischer und namentlich plastischer entwickelten. Das Hathorkapitell trägt jetzt den Kopf der Göttin nicht nur an allen seinen vier Seiten zur Schau, sondern wächst manchmal auch noch aus einem mit plastischen Blättern geschmückten offenen Blütenkapitell hervor und trägt einen Aufsatz (Abb. 105), dessen Kapellengestalt, wie die ganze Häufung der Motive, unorganisch wirkt.

Theben gegenüber am linken Nilufer gehört außer dem kleinen römischen Heiligtum der zierliche Tempel zu Der-el-Medine mit seinen Blumenkapitellen und seinen drei allerheiligsten Schlußkapellen hierher. Nördlich von Theben ist namentlich der Hathortempel zu Dendera (Abb. 106) zu nennen, dessen Hauptreize sein großer, von 24 Hathor- oder Sistrensäulen getragener und sein kleiner, von sechs reicheren Säulen gestützter Säulensaal bilden. Südlich von Theben folgen zwischen Luxor und Assuan die Tempel von Esne, von Edfu und von Kom-Ombo aufeinander. Südlich von Assuan lag die Insel Philä mit ihren Tempeln.

Der Ptolemäertempel zu Esne, deſſen reich mit Blütenſäulen geſchmückte Vorhalle jener von Dendera gleicht, während die Kapitelle ſeiner Faſſadenſäulen in korinthiſierenden plaſtiſchen Blattbildungen ſchwelgen (Abb. 107), iſt dem widderköpfigen Gotte Chnum geweiht. Der Hornstempel zu Edfu, deſſen Bau erſt 57 v. Chr. abgeſchloſſen wurde, iſt der beſterhaltene aller ägyptiſchen Tempel. Von mächtigen Pylonen beherrſcht, durch einen von 32 Blumen- und Palmenſäulen umgebenen Hof zugänglich, enthält er alle Anlagen und Räume, die dieſe Zeit verlangte, in charakteriſtiſcher Durchbildung. Von ähnlichem Anſehen iſt der Tempel zu Kom-Ombo.

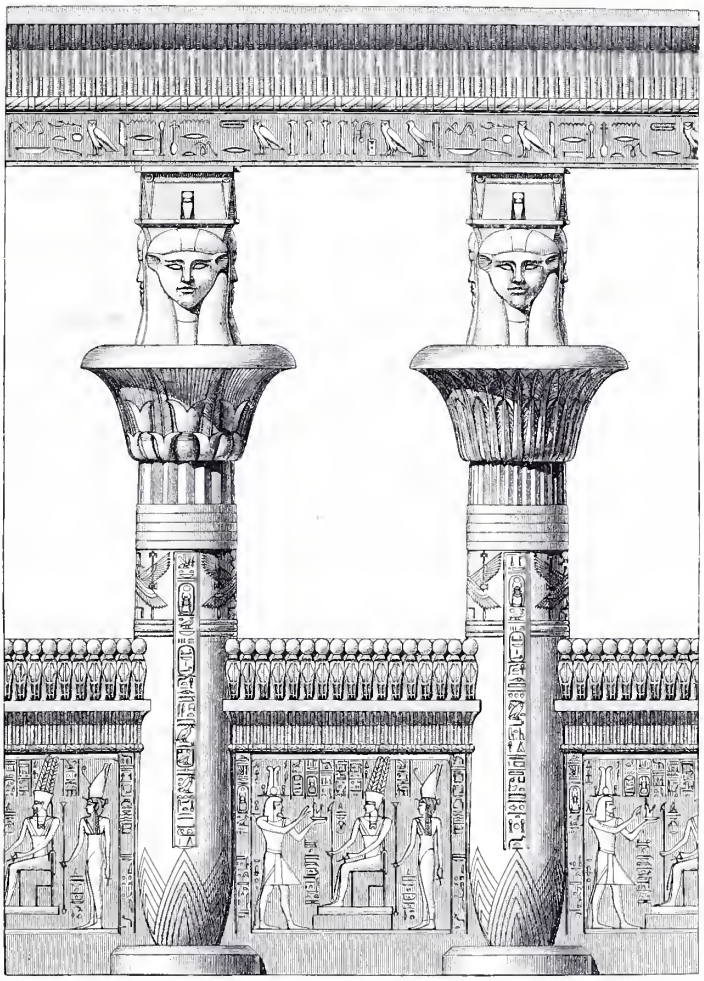


Abb. 105. Der „Pavillon“ des Nektanebos auf der Inſel Philä. Nach Priſſe d'Avennes.

Weniger regelmäßig iſt der Iſistempel auf Philä geſtaltet, deſſen plaſtiſche Blätterkapitelle auf die korinthiſchen vorausweiſen. Den Hauptreiz Philäs aber bilden oder bildeten ſeine beiden kleinen Tempel mit umlaufender äußerer Säulenhalle (Taf. 11a), deren Vorbild aus ſpäter Zeit in Elefantine (vgl. S. 93) ſtand. Noch vor der griechiſchen Eroberung hatte Nektanebos (30. Dynaſtie) im Süden der Inſel die kleine, von 14 Säulen umgebene „Ädikula“ ohne Zella und Tempeldach erbaut, die urſprünglich die Vorhalle eines großen Tempels geweſen zu ſein ſcheint (Abb. 105). Aus den Brüſtungsmauern, die den Unterbau umgeben, ſteigen die Säulen empor, die das Kranzgeſimſe tragen. Die Säulen zeigen das ausgebildete Hathorkopfkapitell, das auf das Kelchkapitell draufgepfropft iſt. Unvollendet iſt der reizvolle ähnliche Bau aus römiſcher Zeit, der ſogenannte Kiosk Trajans, geblieben, deſſen Kapitellaufſätze noch unbearbeitet ſind (Taf. 11 a). Bezeichnend durch den Reichtum ſeiner Geſtaltung aber iſt das offene Lotoskapitell in Edfu; ein offenes „Lilien“-Kapitell findet ſich z. B. in Kom-Ombo, ein reich entwickeltes offenes Papyrusdoldenkapitell zu Philä. Der Reichtum an Formen iſt in dieſer Zeit ſo groß, daß kaum ein Kapitell dem anderen gleicht.

Die Flächendarstellungen an den Tempelwänden leiden, meist wieder in Streifen abgeteilt, an einer gewissen Überfüllung. An jedem Tempel will man womöglich alle der ägyptischen Kunst geläufigen Motive zusammendrängen. Dabei wird die Versenkung der koilanaglyphen Darstellungen (vgl. S. 58) tiefer, so daß die Gestalten in höherem Relief durchmodelliert werden; und gerade hier tritt oft genug ein Widerspruch zwischen der weichlichen Rundung der Modellierung und der herkömmlichen Strenge der Anordnung der Gestalten zutage. Reicher wird die Farbengebung, die über mannigfaltigere Abstufungen von Rot, Gelb, Blau, Grün und Violett verfügt, vielseitiger wird die Gebärdensprache, ärmer und leerer aber wird die Formensprache als solche. Der allmähliche Verfall läßt sich von Jahrhundert zu Jahrhundert verfolgen. Gegenständlich wiederholen sich in der Wandbildnerei besonders die Opferhandlungen der Könige. Die hellenistischen Könige und die römischen Kaiser erscheinen in der Kleidung der Pharaonen. Merkwürdig sind auf der Innenseite der Umfassungsmauern

Abb. 106. Die große Halle des Hathortempels zu Dendera. Nach Photographie von Diemer. (Zu S. 106.)

zu Edfu die Darstellungen der Kämpfe des Gottes Horus gegen die Nilpferde und Krokodile, die seine Feinde versinnlichen. Im Säulensaal zu Kom-Ombo sind die Wandbilder hervorzuheben, die Euergetes II. im Verkehr mit den Gottheiten zeigen, im Horustempel zu Edfu die Krönung Ptolemäus' IX. durch die Göttinnen Ober- und Unterägyptens. Umgekehrt wirken die Abbildungszeichnungen der Papyrushandschriften, den dünneren Rohrspitzen der Schreiber und Maler der Spätzeit entsprechend, feiner und zarter, aber auch nüchterner und kälter als in der guten alten Zeit.

Die reine Malerei tritt, wie an den Holzsarkophagen, so namentlich auch an Grabstelen hervor. Merkwürdig ist die Grabstele der Priesterin Zed-amon-iwes-anch im Museum zu Kairo. Auf ihrem Sockel ist eine Friedhofslandschaft dargestellt, die sich nicht mehr mit der alten Grundriß-Perspektive begnügt, sondern das deutliche Bestreben verrät, die Palmen und die Grabbauten am Sandhügel verständig zueinander anzuordnen. Die ägyptisch-griechischen Mumienbildnisse aber, auf die wir zurückkommen, gehören schlechthin zur hellenistischen Kunst.

In der Rundplastik der ptolemäischen Zeit wird man die Werke, die trotz griechischer Anklänge dem ägyptischen Stil treu bleiben, von den hellenistischen Schöpfungen mit nur leichtem ägyptischen Anfluge unterscheiden. Einige Werke, die durch außerordentlich scharfe und kräftige Naturbeobachtung auffallen, dabei aber hauptsächlich doch ägyptische Charakterzüge

tragen, können vielleicht der erſten Zeit nach der Eroberung Ägyptens durch Alexander zugeſchrieben werden. Werke dieſer Art ſind die Berliner Bronzeſtatuette eines langbekleideten, durch ſeinen ſorgfältig durchmodellierten Kahlkopf auffallenden Mannes, der ein Oſirisbild hält; der erſt ſeit einem Jahrzehnt im Louvre aufgeſtellte, aus dunklem Stein gemeißelte Kopf eines Schreibers, der faſt ſo lebendig wirkt wie ein Abguß nach dem Leben; vielleicht auch der genannte ſchwarze Steinkopf eines älteren, kahlen Mannes im Berliner Muſeum (Abb. 104), dem ſich in allen Sammlungen noch andere Köpfe anreihen, deren durchmodellierte glattraſierte Schädel auf die Abſchaffung der Perückenmode deuten.

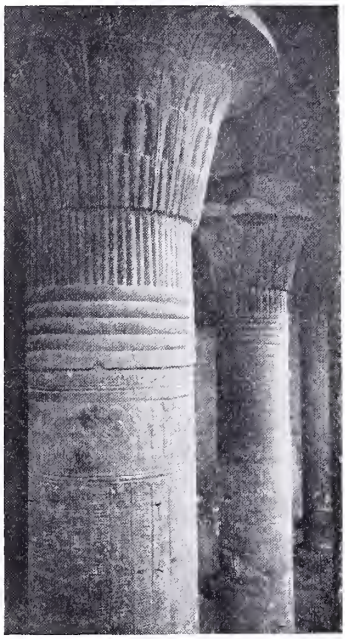


Abb. 107. Säulenkapitelle von der Faſſade des Chnum-Tempels zu Esne. Nach Photographie von Diemer. (Zu S. 107.)

Auf anderem Boden ſteht denn doch die ägyptiſche Kunſt, die ſich unmittelbar an die helleniſtiſche anſchließt. Charakteriſtiſch für ſie iſt z. B. die Bildſäule des alexandriniſchen Prieſters Horus im Muſeum von Kairo. Die modernen Geſichtszüge des dargeſtellten Helden ſtehen in einem ungelöſten Gegenſatz zu der altertümlichen Steifheit der Körperhaltung; und ähnlich wirkt die granitene Koloſſalſtatue Alexanders IV. in derſelben Sammlung.

So ſehen wir, wie die ägyptiſche Kunſt, nachdem ſie ſich mit verhältnismäßig geringen, wenngleich deutlich wahrnehmbaren Wandlungen an 4000 Jahre ſelber treu geblieben, ſchließlich, als auch die ägyptiſche Götterwelt ſchon verſunken war, unterging und aufging in dem unaufhaltſamen Strome griechiſch-römiſcher Weltbildung. Bis zu ihrem Untergange aber hat ſie jedenfalls weit weniger von außen empfangen als abgegeben. Über ihre Weltwirkung hat v. Biſſing eine anregende Schrift veröffentlicht. Gerade ihre nationale Abgeſchloſſenheit verlieh ihr die Kraft, fruchtbringend nach allen Seiten hin zu wirken. Allen Völkern vorangegangen ſind die Ägypter in der Entwickelung der großen Steinbaukunſt, in der Ausbildung des Säulenſaales mit ſeitlichem Oberlicht, in der Bedeckung der Wände mit farbigen, flächenhaft monumental empfundenen Darſtellungen geſchichtlichen und gottesdienſtlichen Inhalts, in der vollendeten Durchführung des räumlich ſtiliſierten nackten menſchlichen Körpers, in der vollkommen perſönlichen Wiedergabe der Bildnisköpfe jeder Art und in der Aufnahme und vielgeſtaltigen Durchbildung des Pflanzenornaments. Unverändert haben ſich manche Gebilde ihrer Hand und ihres Geiſtes, wie die Pyramiden, die Obelisken, die Sphinxe, die Lotosblüten- und Knoſpenreihen, noch im Formenſchatz der heutigen Kunſtſprache erhalten. Auf allen Gebieten der Kunſt und des Kunſtgewerbes ſind Anregungen von ihnen ausgegangen, die von den jüngeren Völkern weiter entwickelt und mit neuem Eigenleben erfüllt werden konnten, ja, eine Kunſtrichtung der Gegenwart glaubt in den raumloſen Flächendarſtellungen und den räumlich umſchriebenen Körpergeſtaltungen der altägyptiſchen Kunſt das Heil und Ziel einer neuen Entwickelung zu erkennen.

II. Die mesopotamische Kunst.

1. Vorbemerkungen. — Die altbabylonische Kunst.

Wenn die Kunst der alten Bewohner Mesopotamiens und die Kunst der Ägypter sich in geschichtlicher Zeit auch unabhängig voneinander entwickelt haben, so fehlt es ihnen doch nicht an jenen Zügen uralter Verwandtschaft, die in allen Verhältnissen beider Völker wiederkehren.

Die beiden großen Ströme Mesopotamiens zehren so gut wie der eine, alles beherrschende Strom Ägyptens von den regelmäßig wiederkehrenden Zuflüssen, die hier durch die Frühlingsschneeschmelze auf den armenischen Gebirgen, dort durch die sommerlichen Regengüsse im tropischen Afrika bedingt werden; und die Überschwemmungen dienen hier wie dort, seit den ältesten Zeiten durch Kanäle gezügelt und geregelt, zur Befruchtung des Tieflandes, dessen fetter Boden nicht nur dem Ackerbau und der Viehzucht zugute kam, sondern auch von selbst zur Ziegelbereitung und zum Backsteinbau drängte. Dem unteren Mesopotamien fehlte daneben nur die Nähe des Gebirges, dessen Felsensaum dem Niltal zugleich jene Fülle von Bruchsteinen zuführte, die den Ägyptern gestattete, ihre für die Ewigkeit bestimmten Grab- und Tempelbauten aus nahezu unvergänglichem Gestein zu errichten. Der Ähnlichkeit der natürlichen Verhältnisse Ägyptens und Mesopotamiens entspricht aber auch die besonders von Hommel und von J. de Morgan hervorgehobene Verwandtschaft mancher der ursprünglichsten Äußerungen ihrer Gesittung: ihrer Sprache, ihrer Schrift, ihrer Zeitordnung und ihrer Religion; und aus dieser Verwandtschaft ergeben sich, nicht immer sofort erkennbar, auch mannigfache Berührungspunkte zwischen der ägyptischen und der altmesopotamischen Kunst. Doch wird niemand ein altägyptisches Kunstwerk mit einem altbabylonischen verwechseln. Gerade hier reicht die Verwandtschaft kaum weiter, als sie durch die Gleichheit der Entwickelungsstufe bedingt wird.

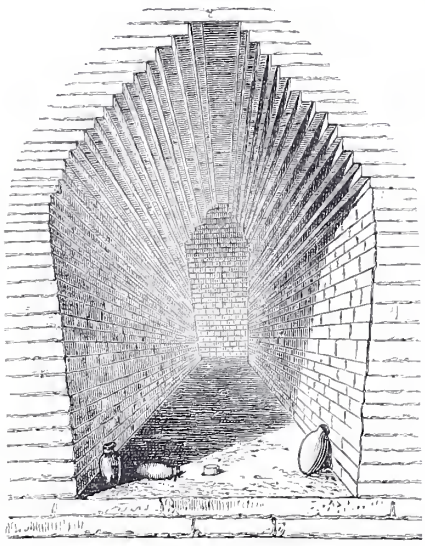


Abb. 108. Grabgewölbe zu Ur. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 112.)

Die alte Geschichte des Zweistromlandes, die erst die letzten Jahrzehnte von den tönernen Keilschrifttafeln der wiederausgegrabenen Bibliotheken der ältesten Städte und von den Inschriften der steinernen Denkmäler ihrer Könige wieder abzulesen gelernt haben, beginnt erst allmählich aus langer Vergessenheit emporzutauchen. Vieles ist hier freilich noch umstritten. In bezug auf die Zeitangaben der Altertumsforscher, die um Jahrhunderte, ja um Jahrtausende voneinander abweichen, schließen wir uns auch hier den Berechnungen Eduard Meyers an.

Die altmesopotamische Kunst ist im wesentlichen die Kunst der Städte des sumerischen Südens (Sumer) und des semitischen Nordens (Akkad), die, von Königen, Priesterfürsten (Patesis) oder Statthaltern regiert, mit wechselndem Erfolge unter sich und mit ihren östlichen Nachbarn, den Elamiten von Susa, um die Vorherrschaft rangen, bis zuerst die Dynastien von Ur unter Urengur (2304—2287 v. Chr.), dem „König von Sumer und Akkad", dann

die „amoritische" Dynastie von Babel unter dem großen Gesetzgeber Chammurabi (1958 bis 1916) das ganze Land „Sinear", wie das Zweistromland auch genannt wird, mit Waffengewalt zu einem großen babylonischen Reiche vereinigten. Die Jahrhunderte der Kossäerherrschaft in Babylonien, deren Blüte ins 15. Jahrhundert v. Chr. fällt, bieten der Kunstgeschichte nur geringe Anknüpfungspunkte, und nur vereinzelte babylonische Kunstwerke haben sich aus den darauffolgenden Jahrhunderten erhalten, in denen das babylonische Reich in immer größere Abhängigkeit von seinen assyrischen Nachbarn geriet, bis der Assyrerkönig Sanherib Babylon um 689 vollends dem Erdboden gleichmachte. Die altbabylonische, sumerisch-akkadische Kunstentwickelung beginnt etwa um 3000 v. Chr. und erreicht um 2000 v. Chr. ihren Abschluß. Das kaum ein Jahrhundert (625 bis 539 v. Chr.) alt gewordene neubabylonische Reich aber, dem wir uns erst später als Assyrien zuwenden können, erzeugte die Kunst, deren Riesenwerke Juden und Griechen bewundert und beschrieben haben.

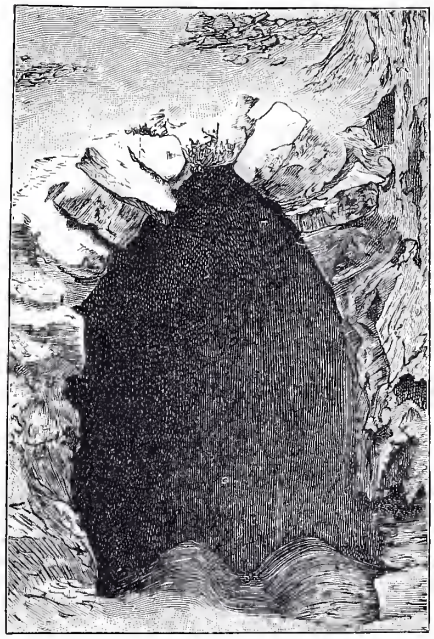


Abb. 109. Gewölbter Abzugskanal in Nippur. Nach dem „American Journal of Archaeology". (Zu S. 112.)

Die Sumerer, die, ohne Arier zu sein, in ausgesprochenem Gegensatze zu den Semiten stehen, gelten als die Schöpfer der ganzen altmesopotamischen Gesittung. Ihre Schrift und ihre Wissenschaft eigneten die semitischen Babylonier sich an, deren Religion und Kunst wenigstens teilweise ihre eigenen Wege gingen. Selbst die sumerische Sprache lebte als heilige Sprache unter den mesopotamischen Semiten weiter. Im wesentlichen sumerisch waren die südlichen Städte des Landes, von denen Eridu an der jetzigen Trümmerstätte Abu-Scharein, Abrahams Vaterstadt Ur, jetzt Mugheir (Mukajjar), die dem Mondgott Sin geheiligt war, und Larsa, jetzt Senkereh genannt, die zweite Stadt des Sonnengottes, vor allem aber Lagasch (Sirpurla) an der Stelle des heutigen Tello für die Kunstgeschichte in Betracht kommen. Früh semitisiert erscheinen die mittelbabylonischen Städte wie Uruk, das biblische Erech, dessen Ruinenfeld heute Warka heißt, und Nippur, das heutige Niffer oder Nuffar, dessen Mauern das alte, dem Gotte Enlil oder Ellil (semitisch Bel) geweihte Zentralheiligtum des altbabylonischen Reiches umfaßten. Rein semitisch aber waren die nordbabylonischen Städte, von denen Babylon (Babel) selbst und seine Schwesterstadt Borsippa unter den Trümmerhügeln von Hille, Birs-Nimrud und El Kasr begraben liegen, während Agadi, dessen Identität mit Akkad heute zugegeben wird, und seine Schwesterstadt Sippar, die Hauptstadt des Sonnengottes Schamasch, durch die jetzige Ruinenstätte von Abu-Habbu bezeichnet werden.

Nur kahle Schutt- und Sandhügel, die hier und da aus der weiten, heißen Ebene emporragten, bezeichneten bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts die Stätten dieser uralten Orte. Ihre Wiederausgrabung wurde zu Anfang der fünfziger Jahre von den Engländern Loftus und Taylor begonnen. Loftus hatte in Warka und Senkereh, Taylor in Mugheir und Abu-Scharein die größten Erfolge. Ihre Veröffentlichungen erschienen 1855 und 1857. Die französische

Expedition der Jahre 1852—53 erkor sich die Hauptstadt Babylon selbst zum Schauplatz ihrer Ausgrabungstätigkeit. Ihre Ausbeute an Altertümern versank 1855 in den Fluten des Tigris; ihre wissenschaftlichen Ergebnisse aber faßte Oppert in seinem 1859—63 erschienenen Hauptwerke zusammen. In Birs-Nimrud setzte Rawlinson, der Verfasser des englischen Hauptwerkes über Mesopotamien, die Untersuchungen 1854 fort. Dann nahm die Erforschung der chaldäisch-babylonischen Trümmerstätten erst Ende der 70er Jahre einen neuen Aufschwung. Hormuzd Rassam untersuchte z. B. die Ruinenstätten von Abu-Habbu und gab seinen Bericht hierüber 1884 heraus. De Sarzec machte seit 1877 die folgenreichsten Entdeckungen zu Tello und veröffentlichte ihre Ergebnisse mit Léon Heuzey seit 1887 in einem umfassenden Werke. Scheils Untersuchungen Sippars schlossen sich an. Die Universität von Pennsylvanien ließ seit 1889 durch Hilprecht, Haynes und Peters das alte Nippur ausgraben und ihre Entdeckungen 1893—1903 teils durch Hilprecht, teils durch Peters, teils durch Fisher bekanntmachen. Für die Deutsche Orientgesellschaft aber untersuchten Delitzsch, Koldewey, Andrae und jüngere Forscher seit 1899, außer einigen anderen Stätten, namentlich das Trümmerfeld Babylons selbst, auf dem Mauern, Paläste und Tempel der Hauptstadt des neubabylonischen Reiches wieder ausgegraben wurden.

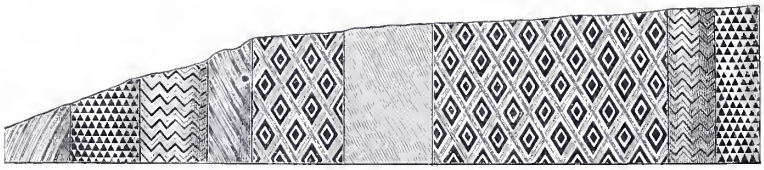


Abb. 110. Wanddekoration zu Warka. Nach Loftus. (Zu S. 114.)

Die Baukunst Altmesopotamiens entwickelte ihre Formensprache aus dem Baumaterial, das ihr zur Verfügung stand. Die fette Tonerde des heimischen Bodens wurde teils zu größeren Massen zusammengestampft (pisé), teils zu regelmäßigen Ziegelsteinen zerschnitten. Die Ziegel wurden entweder nur an der Luft und der Sonne getrocknet oder im Feuer hart gebrannt, hier und da auch bereits glasiert und in der Regel mit dem Namensstempel des königlichen Bauherrn versehen. Hausteine, dessen Herbeischaffung kostspielig war, wurde nur zu Türschwellen, zu plastischen Zierstücken und zur wirklichen Bildhauerei benutzt. Der Aufbau erfolgte durch massive Terrassenschichtungen oder durch regelmäßig geschichtetes Mauerwerk, das, wo seine Stützkraft verstärkt werden mußte, nur selten schräg abgeböscht, in der Regel durch vorspringende Mauerpfeiler gestützt wurde. Die Bedeckung geschlossener Räume scheint durch Palmenstämme oder aus waldigeren Gegenden eingeführte Zederholzbalken bewirkt worden zu sein. Wenigstens haben sich durchaus keine Spuren gewölbter Decken oder Kuppeln aus altbabylonischer Zeit erhalten; und es ist unzulässig, von den zweitausend Jahre späteren assyrischen Gewölben und Kuppeln auf ähnliche Bedeckungen der altmesopotamischen Baukunst zurückzuschließen. Gekannt freilich haben schon die alten Chaldäer die Wölbung, sowohl die ursprüngliche Scheinwölbung durch Vorkragung der höheren Schichten bis zu ihrem Zusammenschluß, wofür ein Grabgewölbe in Ur das klassische Beispiel ist (Abb. 108), als auch das wirkliche, durch einen Schlußstein zusammengehaltene Keilschnittgewölbe, wie sich ein solches z. B. an einem Abzugskanal in Nippur erhalten hat (Abb. 109). Aber beide Arten der Wölbung, in denen der Spitzbogen früher nachweisbar ist als der Rundbogen, wurden, wie in Ägypten, nur in kleinerem Maßstabe und zu untergeordneten Zwecken verwandt.

Die Frage, ob die alten Sumerer und Akkader Säulen oder Pfeiler als Deckenstützen verwandt haben, ist immer noch nicht völlig geklärt. Regelmäßig haben sie es jedenfalls nicht getan. De Sarzec fand in einem Gebäude zu Tello, dessen Ziegel den Stempel des Königs

Gudea tragen, also dem 3. Jahrtausend v. Chr. angehören, zwei starke Pfeiler, deren jeder aus vier aneinandergelehnten Backsteinrundsäulen besteht. John Peters entdeckte einige Stunden von Tello ein an seinen Außenwänden durch mächtige Halbsäulen gegliedertes Gebäude, von dessen beiden inneren Räumen der eine durch 18 enggestellte, auf viereckigen Basen stehende Backsteinsäulen in einen ansehnlichen Säulensaal verwandelt war. Das wirkliche Alter der Gebäude dieser Art ist jedoch, da spätere Zeiten manchmal die alten Ziegel wieder verwendet haben, mindestens zweifelhaft. Wahrscheinlich sind sie erheblich jünger. Das Gebäude in Tello wird heute allgemein erst der hellenistischen Zeit zugeschrieben. Daß aber den Säulen Palmen-

Abb. 111. Abgerollte altchaldäische Siegelzylinder, in der Sammlung Le Clercq und im Louvre zu Paris. Nach Menant (a, c, d, e, f, g) und Heuzey und de Sarzec (b). (Zu S. 115, 116, 117, 120 und 124.)

stämme als innere Deckenstützen vorausgegangen sind, ist um so wahrscheinlicher, als auch in den Halbsäulen an den Außenmauern mesopotamischer Gebäude die in den Backsteinstil übersetzten Rundstämme, zwischen denen ursprünglich Lehmwände eingespannt gewesen sein werden, weiterleben; ja, wo diese Halbsäulen, wie in verschiedenen alten Palastfassaden, ohne Zwischenräume wie Orgelpfeifen nebeneinandergestellt sind, müssen ihnen lediglich aus Stämmen gebildete Blockhauswände zum Vorbild gedient haben.

Von der dekorativen Bekrönung der flach gedeckten, wahrscheinlich gezinnten altbabylonischen Gebäude können wir eine deutliche Anschauung nicht gewinnen. Die Hauptfassaden aber pflegten durch vorspringende und rücktretende, viereckige oder halbrunde Teile gegliedert zu sein, sei es, daß breite Mauerteile als förmliche „Risalite" hervortraten, sei es, daß Halbsäulen oder abgestufte Mauerpfeiler sich mit oder ohne Zwischenräumen aneinanderreihten, sei es endlich, daß vertiefte Rinnen oder Wandfelder die kahle Mauerfläche belebten. Schwieriger ist die Frage nach der dekorativen Bekleidung der altchaldäischen Backsteinmauern allgemein zu

beantworten. Daß die Ziegelsteine niemals bestimmt gewesen, in ihrer Naturfarbe zu erscheinen, läßt sich für Altmesopotamien nicht so allgemein hinstellen, wie noch Perrot und Chipiez es taten; im Inneren der Gebäude aber sind nackte Lehmziegelwände in den meisten Fällen ohne Zweifel mit Matten oder Teppichen bekleidet gewesen; und an Resten fester Wandverkleidungen fehlt es auch keineswegs. Eine der von Loftus in Warka bloßgelegten Palastmauern zeigt einen einfach dekorierten Stucküberzug; und in Abu-Scharein, dem alten Eridu, fand sich auf dem Stucke einer Innenwand sogar die rohe Malerei eines Mannes mit einem Vogel auf der Hand. Eigenartig ist eine zweite von Loftus in Warka entdeckte, seitdem wieder verschwundene Mauer, die über der Orgelpfeifengliederung noch mit einem aus naturgelben, roten und schwarzen Ziegelsteinchen zusammengesetzten geometrischen Mosaikmuster (Abb. 110) bekleidet war. In Eridu fand Taylor die Trümmer einer ähnlichen Wandbekleidung. Noch eigenartiger aber ist eine dritte, in Uruk gefundene Wandbekleidung mit vasenartigen Hohlziegeln, deren vertiefte Seite nach außen gekehrt war. Glasierte Ziegel, die in der späteren mesopotamischen Kunst eine wichtige Rolle spielten, scheinen ebenfalls schon in Altbabylonien angewandt worden zu sein. Reste solcher Ziegel hat man in Mugheir und Warka gefunden.

Abb. 112. Chaldäisches Relief mit Bandornament, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec. (Zu S. 116 und 118.)

Zwei Arten von Gebäuden, geistliche und weltliche, kann man auch in den ältesten Städten Mesopotamiens aus wieder ausgegrabenen Trümmern im Geiste erstehen sehen, Tempel und Paläste.

Von den Tempeln der alten Städte Mesopotamiens haben sich nur dürftige Überreste erhalten. Nach der bis vor kurzem herrschenden, nach Eduard Meyers Ausdruck „von Perrot und Chipiez schematisierten" Anschauung hätten die mesopotamischen und assyrischen Tempel aus einem massiven, rechteckigen oder quadratischen Stufen- oder Terrassenbau bestanden, dessen nach oben immer kleiner werdende Stockwerke durch Außentreppen miteinander verbunden gewesen wären. Bei rechteckiger Grundlage hätte eine lange gerade Treppe an der vorderen Schmalseite emporgeführt, bei quadratischer Grundlage hätte die Treppe oder Rampe sich, rechtwinklig gebrochen, um alle vier Seiten der Stufenpyramide emporgewunden. Auf der höchsten Stufe hätte das kleine Heiligtum des Gottes gestanden, vor dem geopfert worden wäre.

Die neuere Forschung ist teils durch die Ausgrabungen, teils durch Rückschlüsse von einem zu Samarra am Tigris erhaltenen Rampenturm zunächst zu der sicher richtigen Überzeugung gekommen, daß Stockwerktürme sich zwar vielfach neben den altbabylonischen Tempeln erhoben haben, keineswegs aber selbst die Tempel gewesen sind; und sie lehrt auch, daß diese als Zikkurate bezeichneten Türme keine Stufen- oder Terrassenbauten, sondern schräg ansteigende vierseitige Massenbauten gewesen sind, um deren vier Seiten die Rampe oder Treppe gleichmäßig ansteigend emporführte. Daß unter den in Eridu und Ur, in Uruk und Nippur untersuchten Zikkurat-Trümmern erkennbare Reste von Stufenterrassen zum Vorschein

gekommen seien, stellt besonders Koldewey entschieden in Abrede. Indessen müssen die nach oben immer kleiner werdenden Rampenwindungen, aus der Ferne gesehen, doch den Eindruck von Stufenabsätzen gemacht haben.

Leider ist auch Hilprechts Ausgrabung des Zentralheiligtums Bels zu Nippur nicht ganz zu Ende geführt worden. Doch lassen die ausgegrabenen Teile die Hauptanlage einigermaßen erkennen. Der Tempel bestand aus zwei aufeinanderfolgenden, fast gleichseitig viereckigen großen Höfen, die durch ein monumentales Tor miteinander verbunden waren. Im zweiten Hof lag die Zikkurat, der Turm, der inschriftlich als „Ekur", als Berghaus, bezeichnet wird, neben dem eigentlichen Hause des Bel, in dem, wie Hilprecht sagt, „der Vater der Götter mit seiner Gemahlin residierte". Wie Bel in Nippur, hatten andere Götter als Schutz- und Schirmherren anderer Städte in diesen ihre Haupttempel. Dem Bel, dem Gott der Erdfeste, der in Babylon mit Marduk oder Merodach, dem Gott der Frühsonne, verschmolzen wurde, reihten sich zunächst Anu und Ea, die beiden großen Gottheiten des Himmels und des Ozeans, reihten sich aber auch der Sonnengott Schamasch, der Mondgott Sin, der Blitzgott Ramman und die vielgefeierte Göttin Ischtar an, von denen Ea in Eridu, Sin in Ur, Anu, nach Hommel auch Ischtar, in Uruk ihre Haupttempel hatten. Im Geiste wieder aufbauen aber läßt sich keiner dieser Tempel und Zikkurate aus den wüsten Lehmziegelhaufen, die von ihnen erhalten sind.

Abb. 113. Relief des Königs Naram-Sin, im Museum zu Konstantinopel. Nach Hommel. (Zu S. 117 und 121.)

Die altbabylonischen Palastanlagen, auf deren Fassadenschmuck bereits hingewiesen worden (vgl. S. 113), enthielten, nach ihren Grundmauern zu urteilen, ausgebildete Folgen von Zimmern und Sälen, die sich um größere und kleinere Lichthöfe lagerten. Der angebliche Palast des Gudea in Lagasch (Tello) muß freilich aus der babylonischen Kunstgeschichte gestrichen werden. Es hat sich herausgestellt, daß er erst in hellenistischer Zeit mit den Ziegeln Gudeas errichtet und in parthischer Zeit überbaut worden ist. Die „königliche Villa" aus der Zeit Ur-Ninas, seiner Vorgänger und Nachfolger, über die Heuzey und de Sarzec berichtet haben, ist wichtiger wegen der Funde, die in ihr gemacht worden, als wegen ihrer geringen baulichen Überreste. Auch angesichts aller Palastreste bleibt es uns unbenommen, den säulenlosen Backsteinrohbau der Zeit Gudeas als eine frühere, den Säulenbau und die Wandverkleidungen als eine spätere Entwickelungsstufe der altchaldäischen Baukunst anzusehen.

Das hohe Alter der altchaldäisch-babylonischen Kunst spricht sich auch in den Verzierungen der übrigen Werke ihrer Hände aus. Fast als Tierornamentik erscheint die Vervielfältigung der Fische auf einem altbabylonischen Siegelzylinder der Sammlung Le Clercq (Abb. 111a) sowie die Wiederholung des Motivs eines von einem Flußungeheuer verfolgten Hirsches auf

einem Zylinder von Tello im Louvre zu Paris (Abb. 111b). Die Pflanzenornamentik aber fehlt der altbabylonischen Kunst noch so gut wie völlig. Die älteste „Rosette" von blumenartigem Ansehen findet sich erst an der Tiara des Königs auf einem Grenzstein des 12. Jahrhunderts v. Chr. (vgl. S. 125). Was auf den Siegelzylindern manchmal ähnlich erscheint, ist das Strahlenrad der Sonne, das neben dem Monde, der schon ganz wie der türkische Halbmond gebildet wird, unzählige Male als Sinnbild des thronenden Lichtgottes dargestellt wurde. Auch der Kreis, der mit den sieben Planetenkugeln umgeben oder ausgefüllt ist, darf nicht mit Pflanzenrosetten verwechselt werden. Wellenlinien wollen in der Regel Wasser wiedergeben. Weitaus am häufigsten kommen in Altbabylonien die geometrischen Urmuster zur Anwendung. Man betrachte nur jene aus farbigen Tonstiften zusammengesetzte Wandmusterung von Warka (Abb. 110). Ein Netzwerk ineinandergestellter Rautenfelder wechselt mit einer schachbrettartigen Anordnung heller und dunkler Dreiecke, mit Zickzacklinien- und Parallellinienmustern ab. Die Rautenfelder haben sich ähnlich wie an jener Wand in Warka auch an einem in Tello gefundenen Steinbruchstück erhalten. Konzentrische Kreise erscheinen raumausfüllend auf alten Siegelzylindern. Merkwürdig in die volutenförmig gebogenen T-Linien gesetzt und mit schildartigen Rechtecken wechselnd, treten sie auf einem Zylinder der Sammlung Le Clercq auf (Abb. 111c). Eine wirkliche Bandflechte, also ein Ornament sicher technischen Ursprungs, hat sich auf einem alten Relief aus Tello, das auch das vollständige Wappen Sirpurlas zeigt, gefunden (Abb. 112). Von diesem Wappen abgesehen, erinnern alle diese Ornamente noch an die einfache Kunst der Naturvölker.

Abb. 114. Bruchstück einer altchaldäischen gebogenen Steineinfassung, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec. (Zu S. 118.)

Ist die Zeit noch nicht gekommen, die altmesopotamische Baukunst und Ornamentik durch ihre verschiedenen Entwickelungsphasen hindurch zu verfolgen, so lassen sich auf dem Gebiete der altbabylonischen Bildhauerei, in deren besten Menschendarstellungen Natur und Stil trotz ihrer archaischen Gebundenheit bereits innig vermählt erscheinen, besonders seit Eduard Meyers Untersuchungen, schon jetzt die Stilunterschiede erkennen, die zwischen der sumerischen und der akkadischen Kunst und zwischen den älteren und den jüngeren Entwickelungsphasen beider bestehen.

Die Diorit- (oder Dolerit-) Statuen des Louvre zu Paris und einiger anderen Sammlungen, die uns die Blüte der sumerischen Großbildnerei vergegenwärtigen, sind erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Tello ausgegraben worden. An Werken der dekorativen Bildnerei und der plastischen Kleinkunst aus altchaldäischer Zeit aber hat es den europäischen Sammlungen schon seit längerer Zeit nicht gefehlt. Siegelzylinder aus Marmor, Bergkristall, Lapislazuli, Hematit, Jaspis und noch kostbareren Halbedelsteinen haben sich aus allen Jahrtausenden der mesopotamischen Gesittung zu vielen Hunderten erhalten. Ihre Inschriften haben es Forschern wie Menant und weiterblickenden Jüngeren ermöglicht, wenigstens die wichtigsten von ihnen ihrer Entstehungszeit und ihrem Herkunftsort nach zu bestimmen. Ihre vertieft eingegrabenen bildlichen Darstellungen, die am häufigsten mythologische Szenen aus den beiden großen altbabylonischen Heldengedichten oder gottesdienstliche Handlungen veranschaulichen, waren bestimmt, in den weichen Tontafeln, die für Briefe wie für Urkunden

das Papier der Mesopotamier waren, abgerollt als erhabene Arbeit zu erscheinen. Kaum minder zahlreich, aber noch schwerer örtlich und zeitlich einzureihen als die Siegelzylinder sind die kleinen Tonfiguren, die dem mesopotamischen Boden wieder abgenommen worden sind. Doch hat man auch hier versucht, das Altbabylonische vom Assyrischen und vom Neubabylonischen zu sondern. Menschliche und tierische Bronzefigürchen aller Zeiten schließen sich ihnen an. Schon unter den Funden von Tello kann man größere gehämmerte von kleineren gegossenen Bronzen unterscheiden. Darstellungen in leicht erhabener Arbeit haben sich auf Tonplatten und auf Bruchstücken steinerner Denksäulen und anderer Werke erhalten.

Für die Zeitbestimmung aller dieser Kunstgegenstände kommen vor allen Dingen zwei nordbabylonische, mit Inschriften versehene Werke in Betracht: der Siegelzylinder des alten Königs Sargon von Akkad in der Sammlung Le Clercq zu Paris (Abb. 111 d) und das von Scheil veröffentlichte Basaltreliefbruchstück des Museums zu Konstantinopel, das neben der Halbfigur eines Königs die Inschrift Naram-Sins, des Sohnes jenes Königs Sargon I., zeigt (Abb. 113). Solange man annahm, daß Naram-Sin, König von Agadi, wahrscheinlich auch von Babylon, 3750 v. Chr. gelebt habe, mußte die Formenweichheit seines Reliefs gegenüber der unbeholfenen, obgleich jüngeren sumerischen Kunst Ur-Ninas und seiner Zeitgenossen, die wir kennen lernen werden, als ein unlösbares Rätsel erscheinen. Seit wir, Lehmann folgend, Naram-Sin wieder in die Zeit um 2750 v. Chr., ja mit Eduard Meyer um 2500 v. Chr. herabrücken, seinen Vater Sargon also ein Menschenalter früher, Ur-Nina von Lagasch aber um 2750 v. Chr. ansetzen dürfen, fügt die altbabylonische Kunstgeschichte sich wieder natürlichen Entwickelungsgesetzen.

Abb. 115. Kriegsszene von der „Geier-Stele" des Königs Eannatum, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec. (Zu S. 119.)

Wir beginnen mit der ältesten Zeit der geschichtlichen Vorherrschaft des sumerischen Südens, von dessen Herrschern, soweit sie für uns in Betracht kommen, König Ur-Nina von Tello, wie gesagt, um 2750, der Patesi Eannatum um 2700, Entemena um 2650, Urukagina, auf den die semitische Dynastie folgte, um 2575—2500 v. Chr. geherrscht haben mögen.

Unter den plastischen Werken von Tello, die einer noch älteren Zeit als König Ur-Nina zugeschrieben werden können, sind die Bruchstücke einer gebogenen Steineinfassung im Louvre hervorzuheben, die in entschiedenem Relief mit zwei aufeinander zuschreitenden Reihen

von Männern geschmückt sind, deren Führer einander vorn in der Mitte gegenüberstehen. Alle Oberkörper sind unbekleidet. Die nach links gewandten Begleiter sind nach sumerischer Art kahl geschoren, die nach rechts Gewandten (Abb. 114) tragen nach semitischer Art, in steifen Wellenlinien geordnet, Vollbärte und langes Haupthaar. Überall ist die Brust, vor der die eine Hand in der anderen ruht, von vorn, ist der Kopf im Profil dargestellt. Der Kopf erhält durch die gebogene Nase, die wie eine unmittelbare Fortsetzung der kurzen Stirn erscheint, das Ansehen eines Vogelkopfes. Das eckige, fast rautenförmige Auge nimmt, auch hier trotz der Profilstellung von vorn gesehen, unter hochgeschwungenen Brauen den größten Raum des Gesichtes ein. Es ist eine kindlich unbeholfene, in ihrer Unbeholfenheit aber willenskräftige Kunst.

Abb. 116. Sitzende Gudea-Statue von Tello, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec. (Zu S. 122.)

Zu den Werken mit König Ur-Ninas Namensinschrift gehört zunächst das Bruchstück eines grauen Steinreliefs im Louvre, das wahrscheinlich als Wappen von Lagasch über einem seiner Palasttore angebracht war. Es stellte einen Adler mit Löwenkopf dar, der mit ausgebreiteten Flügeln auf zwei einander symmetrisch den Rücken kehrenden (adossierten) Löwen stand. Vollständig hat sich dieses älteste Wappen der Welt, das den ausgeprägten „Wappenstil" zeigt, auf einem zweiten, nachträglich vom Louvre erworbenen Relief als Bestandteil einer kleineren Reliefdarstellung (Abb. 112) und als eingravierte Arbeit auf einem silbernen Gefäße der gleichen Herkunft erhalten. Den Figurenstil zur Zeit Ur-Ninas aber lernt man am besten aus dem Steinrelief des Louvre kennen, das den König mit seinen Angehörigen beim Tempelbau zeigt. Links in der oberen Reihe steht der König, der als Familienhaupt und Herrscher doppelt so groß dargestellt ist wie die übrigen. Auf dem Kopfe trägt er den mit dem Lehm als Baumaterial gefüllten Korb. In der unteren Reihe sitzt er rechts, die Opferschale ausgießend. Die Seinen schreiten, oben wie unten hintereinander aufgestellt, auf ihn zu. Alle Köpfe und Füße sind im Profil, alle Körper von vorn wiedergegeben. Die Oberkörper sind nackt. Die Unterkörper verhüllt ein glockenförmiges, mit faltenartig angeordneten Fellbüscheln besetztes Gewand. Ihrem Gesamtansehen nach unterscheiden die Gestalten mit ihren platten Füßen und vogelartigen Köpfen sich nicht von denen jener älteren Darstellung. Doch sind Haupt- und Barthaar hier bei allen männlichen Personen geschoren, und in der Bildung des Auges, des Ohres und des Mundes tritt eine etwas bessere Beobachtung hervor als dort. Den gleichen Stil zeigen noch zwei andere Familienreliefs Ur-Ninas, von denen das eine sich ebenfalls im Louvre, das andere im Museum von Konstantinopel befindet.

Dann folgt die rasch berühmt gewordene „Geier-Stele" des Königs Eannatum. Sechs Bruchstücke dieser nach oben etwas verjüngten, auf beiden Seiten mit Reliefs und Inschriften

geschmückten Denktafel, die einen Sieg des Königs verherrlicht, haben sich im Louvre, ein siebentes hat sich im Britisch Museum erhalten. Doch lassen sich ihre in verschiedene Felder eingeteilten Hauptdarstellungen einigermaßen erkennen: im oberen Felde der einen Seite schreitet der König, doppelt so groß wie seine Mannen, an der Spitze von neun behelmten Schild- und Lanzenträgern, deren Füße gefallene Feinde zertreten, während ihre Körper sich hinter einem Wall von Schilden und Lanzen verbergen. Das marschierende Heer wird auf diese Weise halb sinnbildlich, halb impressionistisch, jedenfalls verständlich genug veranschaulicht. Im unteren Felde derselben Seite verfolgt der König den Feind auf seinem Streitwagen, dem behelmte Lanzenträger ohne Schilde folgen (Abb. 115). Weiter rechts werden oben die Feindesleichen zusammengetragen, werden unten die Gefangenen hingerichtet. Der Sieg wird durch ein Opfer gefeiert. Eigenhändig tötet der König den Heerführer der Feinde. Die Geier, die sich auf das Schlachtfeld niedergelassen hatten, fliegen mit den Köpfen der Gefallenen in ihren mächtigen Schnäbeln davon. Auf der anderen Seite der Bruchstücke sieht man die religiöse Kehrseite der Vorgänge. Ningirsu, der Schutzgott des Königs, steht in göttlicher Größe als der eigentliche Sieger da. In der Linken hält er jenes Wappen von Lagasch, mit der Rechten ein gewaltiges Netz, in dem die nackten Besiegten sich krümmen. Die einzelnen Darstellungen zeigen ein Gedränge von nebeneinandergereihten Lebenden oder übereinandergetürmten Leichen. Der Künstler ringt mächtig um die Anordnung der Handlungen und versucht sich in den verschiedenartigsten Bewegungsmotiven; die Gestalten aber zeigen den bereits gefestigten archaisch-babylonischen Typus: die vogelartigen Profilköpfe, ganz Auge und Nase, die gedrungenen Körperverhältnisse, die flachen Füße, die eckigen Hände. Die Durchbildung des Einzelnen ist etwas weiter geführt als auf den älteren Denkmälern, wenngleich von wirklichem Verständnis der Formen noch weit entfernt. Alle Konturen aber sind fest und zielbewußt herausgearbeitet. Heuzey nennt dieses Denkmal „das älteste Schlachtenbild der Welt", und lehrreich ist es in der Tat, wie es dem Künstler hier, trotz seiner archaischen Unkenntnis der Raumgestaltung, bereits gelingt, figurenreichen Vorgängen zu einer gewissen räumlichen Anschaulichkeit zu verhelfen. Bruchstücke ähnlicher Denksteine, die sich in Tello-Lagasch gefunden haben, weisen darauf hin, daß die Könige sich Bildtafeln dieser Art zur Erinnerung an ihre Taten und zum Schmuck ihrer Paläste anfertigen ließen, wie unsere Könige in ähnlichen Fällen sich Schlachtengemälde malen lassen.

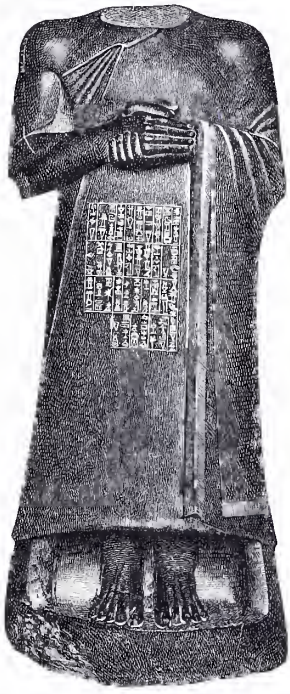


Abb. 117. Stehende Gudea-Statue von Tello, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec. (Zu S. 123.)

In runder Plastik sind aus dieser archaischen Zeit altsumerischer Kunst einige Steinköpfe im Louvre erhalten, von denen die männlichen immer noch völlig kahl geschoren sind, die weiblichen langes Haupthaar tragen. Der Vogeltypus mit der zurückfliehenden Stirn und der großen gebogenen Nase ist hier reifer durchgebildet als in jenen Reliefs. Die Augen waren ehemals eingesetzt. Derselben Zeit gehörten offenbar die erst 1907 aus verschiedenen Bruchstücken zusammengesetzte Steinfigur des Louvre und die wohlerhaltene, zwergenhaft kurzhalsige und stirnlos vogelköpfige steinerne Königsgestalt des Britisch Museum an, die mit ineinandergelegten

Händen dasitzt. Auch Bronzefigürchen aus dieser Zeit besitzt das Britisch Museum; und als Bronzeguß hervorgehoben werden muß der lebensvolle eherne Ziegenkopf aus Fara, den Hilprecht abgebildet, aus dem Museum zu Philadelphia aber wieder zurückgezogen hat.

Etwas fortgeschrittener erscheinen dann die menschlichen Gestalten Südbabyloniens, die der Zeit zwischen Entemena (2650) und Urakagina (2550) zugeschrieben werden. Genannt sei nur der schon nach größerer Naturwahrheit strebende männliche Dioritkopf (Nr. 53) des Louvre, von dessen zugehörigem Rumpfe ebenfalls einige Bruchstücke ausgegraben sind.

a b

Abb. 118. Köpfe von Tello, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec. (Zu S. 123.)

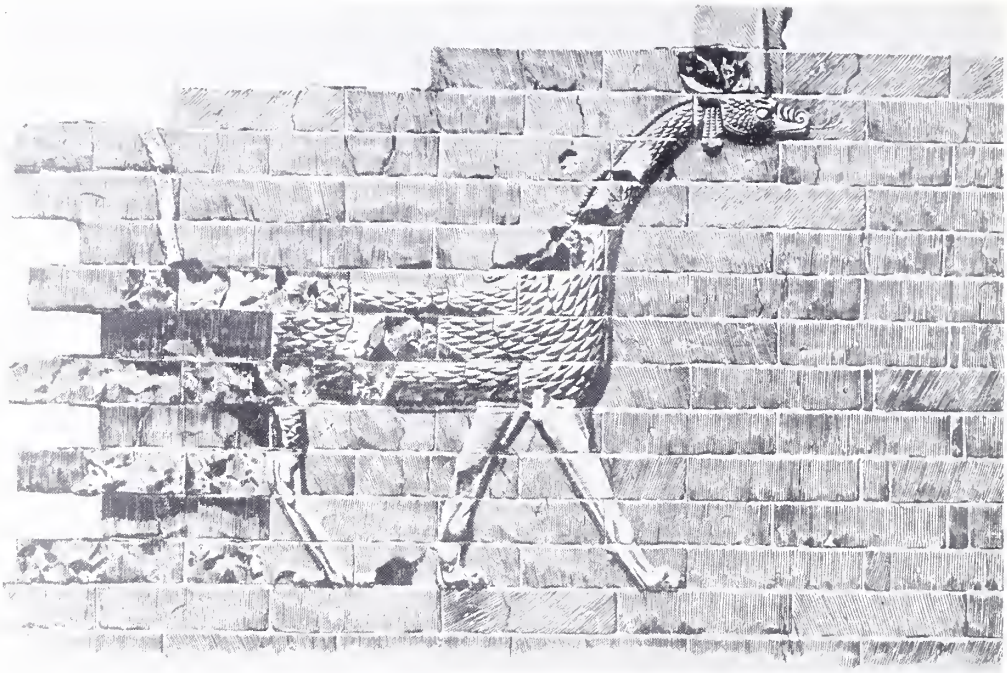
Auf diese altsumerischen folgen dann die semitisch-akkadischen Denkmäler des alten Königs Sargon I. (um 2550 v. Chr.) und seines Sohnes Naram-Sin (um 2500 v. Chr.). Neben den Steinreliefs treten jetzt namentlich die Siegelzylinder in den Vordergrund. Die Kunst hat seit der altsumerischen Zeit gewaltige Fortschritte gemacht, die wir, wie die ganz veränderte Typenbildung, doch wohl für semitischen Ursprungs halten müssen. Die sumerischen Kahlköpfe haben langbärtigen Köpfen mit lockigem Haupthaar Platz gemacht. Die schlanken, gut gegliederten und durchgebildeten Körper zeigen annähernd richtige Verhältnisse.

Abb. 119. Altchaldäische weibliche Statue, im Louvre. Nach Heuzey. (Zu S. 123.)

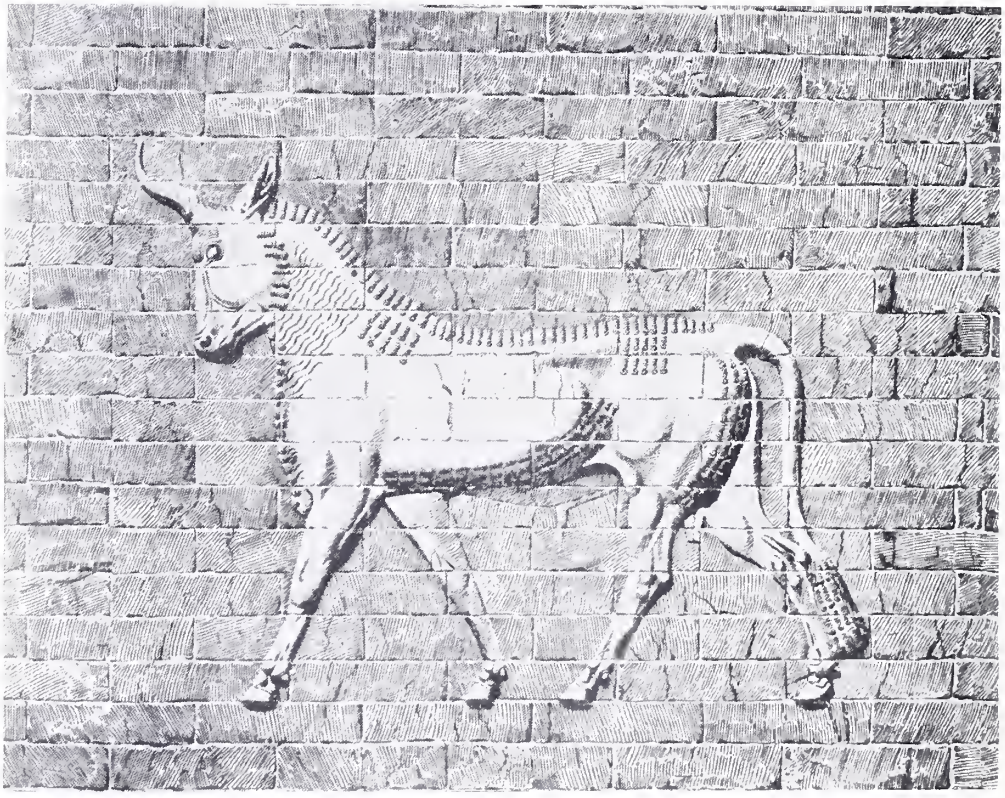
Jener Siegelzylinder Sargons I. oder seines Schreibers ist typisch für den Stil einer ganzen Klasse dieser kleinen Kunstdenkmäler. Dargestellt ist, im reinsten symmetrischen Wappenstil wiederholt, der nackte Held Gilgamesch, wie er, mit einem Beine knieend, dem himmlischen Stier das Gefäß hinhält, dem die beiden heiligen Ströme entsprudeln. Der Stier neigt das Haupt mit den mächtigen Büffelhörnern zur Seite und schlürft in langen Zügen das göttliche Naß. Am unteren Rande fließt, durch regelmäßige Wellenlinien angedeutet, ein Strom durch steiniges Ufer (Abb. 111 d). Auffallend ist, daß der Held dem Beschauer sein von lockiger Löwenmähne umwalltes Riesenhaupt gerade von vorn zeigt, das hier also an der auch sonst üblichen Vorderansicht des Brustkastens teilhat, während die Beine im Profil dargestellt sind; auffallend ist die Kühnheit der Modellierung des Nackten, die heroische, wenn auch noch nicht überall anatomisch richtige Herausarbeitung der Muskeln am Körper des Helden wie am Körper des Stieres; auffallend ist auch die Freiheit in der ganzen Bewegung und Kopfhaltung des Tieres. Ein jugendlicher Realismus geht, mit echtem Stilgefühl gepaart, durch diese Darstellung, deren Archaismus, von unserem modernen Standpunkt betrachtet, schon in der harten, eckigen Gesichtsbildung und in den symmetrischen Lockenringeln des Kopfes des Helden hervortritt. Ähnliche Siegelzylinder in derselben Sammlung (Abb. 111 e und f), im Britisch Museum, im Museum von Neuyork und im Haager Museum stellen die Kämpfe Gilgameschs und Eabanis mit Löwen, Stieren und fabelhaften Zwittermungeheuern dar, die der Symmetrie

Taf. 13. Die altbabylonische Naram-Sin-Stele des Louvre.

Nach Photographie von Giraudon.



a Der Sirrusch-Drache.



b Stier.

Taf. 14. Ziegelreliefs vom Ischtar-Tor zu Neubabylon.

Nach den Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft.

und dem Ebenmaße der Anordnung zuliebe sich auf ihren Hinterbeinen zur Menschenhöhe zu erheben und nicht selten im Wappenstil zu wiederholen pflegen.

Unter den Steinreliefs dieser Richtung tritt uns im Louvre (Nr. 21) zunächst das Bruchstück einer Siegesstele Sargons I. entgegen, das auf der Vorder- und der Rückseite, in wagerechte Streifen locker verteilt, semitisch-bärtige Männer im vollen Schmuck ihres Haupthaares gegeneinander kämpfend darstellt. Der Versuch, die Massenbewegung als solche zu veranschaulichen, ist aufgegeben. Das Nackte der Einzelkörper ist in wirklichem Reliefstil gut durchgearbeitet.

Die weiteren Fortschritte zeigen namentlich zwei Denkmäler. Zunächst jenes Basaltrelief des Museums zu Konstantinopel mit der Inschrift des Königs Naram-Sin (Abb. 113). Erhalten ist die Halbfigur eines spitzbärtigen Herrschers mit hoher Tiara, der, im Profil nach links gewandt, mit der gesenkten Rechten wie mit der halberhobenen Linken den Schaft einer Waffe oder eines sinnbildlichen Gegenstandes umspannt. Das Haarbüschelgewand läßt den rechten Arm und die rechte Schulter frei. Der Kopf zeigt semitischen Typus. Die Inschrift enthält, nach Scheil, eine Mischung semitischer und sumerischer Elemente. Die Formengebung ist, von der Breitstellung der Brust und von dem Mangel anatomischer Richtigkeit in den Schulter- und Armgelenken abgesehen, von auffallender Wahrheit und Weichheit. Besonders der Kopf und die Hände zeigen eine Lebendigkeit der Modellierung und eine Feinheit der Durchbildung der Einzelheiten, die man noch durch die Schadhaftigkeit der Oberfläche hindurchfühlt.

Abb. 120. Kalksteinrelief Gudeas, im Museum zu Berlin. Nach Photographie. (Zu S. 123.)

Im hellsten Lichte aber erstrahlt die semitisch-akkadische Kunst der Zeit Naram-Sins in der Sandsteinstele des Königs, die ein Jahrtausend nach ihrer Entstehung von Sippar, der Sonnenstadt, durch siegreiche Elamiter nach ihrer Hauptstadt Susa verschleppt und hier zu Anfang des 20. Jahrhunderts von J. de Morgan wieder ausgegraben wurde. Sie befindet sich im Louvre (Taf. 13). Ihr Relief, das höher herausgemeißelt ist als die älteren, stellt eine siegreiche Schlacht des überragend groß dargestellten, mit der göttlichen Hörnerkrone geschmückten Königs Naram-Sin im Zagrosgebirge dar. Auf dem oberen Bergpfade durchbohrt der König einen vor ihm zusammenbrechenden Feind mit der Lanze, scheint aber einzuhalten, um dem um Gnade flehend hinter diesem Stehenden das Leben zu schenken. Auf den unteren Pfaden drängen seine Krieger aufwärts und vorwärts, dem Feind entgegen. Die spärliche Gewandung läßt bei Freunden und Feinden die verständnisvolle Durchbildung der nackten Leiber erkennen. Der gebirgige Schauplatz der Handlung ist gut veranschaulicht. Einen „Markstein der Weltgeschichte der Kunst" hat Eduard Meyer dieses Relief genannt.

Bald nach Naram-Sins Tode machte sich von neuem ein stärkerer Einfluß der Sumerer in Mesopotamien bemerkbar: zunächst wieder in Lagasch (Tello) unter den Priesterfürsten Urbau (um

2400 v. Chr.) und Gudea (um 2340), dann, von Ur ausgehend, unter den „Königen von Sumer und Akkad", namentlich unter Urugur (2304—2287) und seinem Sohne Dungi (2286—2229).

Unter Urban und Gudea tritt uns die Kunst entgegen, die wir als reife sumerische Kunst bezeichnen können. Ihre wichtigsten erhaltenen Werke sind die zehn grünlichen Doleritstatuen des Louvre, die in den Ruinen von Tello aufgefunden wurden. Leider waren sie alle ihrer Köpfe beraubt; doch wurden dafür einzelne Köpfe gefunden, von denen einer vielleicht zu einer der Statuen gehört hat. Von diesen Statuen, die alle reichlich mit Inschriften bedeckt sind, stellt eine den König Urban, stellen die anderen neun den König oder Priesterfürsten Gudea in verschiedener Größe dar. Der kleinen stehenden Statue Urbans fehlen außer dem Kopf auch die Füße. Sie ist, wie die Statuen Gudeas, starr von vorn gesehen und nur mit dem großen Viereckтuch bekleidet, das glockenförmig um den Unterkörper gelegt und dann über die linke Schulter geworfen wird, so daß die rechte Schulter und der rechte Arm unbedeckt bleiben; aber sie unterscheidet sich von den Statuen seines Nachfolgers in der Tat durch eine größere Altertümlichkeit, die sich in der Kürze und Gedrungenheit der Körperverhältnisse und in der oberflächlicheren Glätte der Durchführung, z. B. im völligen Fehlen der Falten und Fransen des Gewandes, ausspricht. Von den Statuen Gudeas, die ihren Inschriften nach ursprünglich als Weihgeschenke in verschiedenen Tempeln aufgestellt waren, sind vier stehend, vier sitzend gebildet. Alle zeigen jene starre Symmetrie, die, da auch Arme und Beine an ihr teilhaben, noch eine ältere Stufe bezeichnen als die „Frontalität" im Sinne Julius Langes. Die Hände ruhen vor der Brust ineinander; die parallel nebeneinander nach vorn gekehrten Füße sind bei den sitzenden Statuen frei herausgearbeitet, aber hart aneinandergestellt, bei den stehenden Statuen allerdings, des Haltes wegen, mit ihren Fersen im Block steckengeblieben, dafür aber durch einen kleinen Zwischenraum voneinander getrennt. Die Verhältnisse, im ganzen noch kurz und breitschulterig, scheinen sich manchmal, wie bei dem lebensgroßen Standbild „mit den schmalen Schultern", den ursprünglichen Maßen des Dioritblockes anzubequemen, aus dem sie gehauen sind. Es muß aber betont werden, daß es wirkliche Menschenkörper sind, die uns in allen diesen Statuen entgegentreten. Mag das Auge des heutigen Anatomen hier und da einen Verstoß gegen die volle Richtigkeit entdecken, im ganzen ist die nur allzu fleischige Modellierung des Nackten wohl und weich gelungen, sind im Gewande, das offenbar absichtlich glatt angezogen wurde, die unvermeidlichsten Falten wie die Fransen des Besatzes an der richtigen Stelle angedeutet; und wenn die Nacken zu kurz, die Ellbogen zu eckig, die Handwurzeln zu flach erscheinen, so sind die Finger und Zehen mit ihren Gelenken und Nägeln dafür mit erstaunlicher Natürlichkeit durchgebildet. Von kolossaler Größe ist nur eines der Sitzbilder. Von den übrigen zeigt den König Gudea eines mit einem Bauplan, ein anderes mit einem Maßstab auf dem Schoße (Abb. 116). Schon

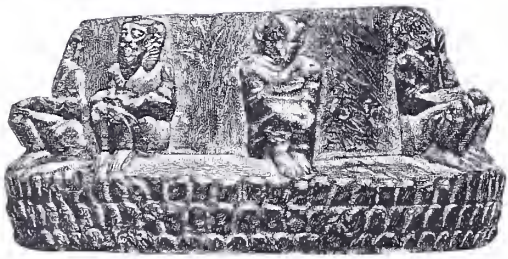


Abb. 121. Steinerner Untersatz aus Tello, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec.

Abb. 122. Steinvase Gudeas mit Schlangenstab, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec.

hierin, wie in zahlreichen Bauinschriften, spricht sich die große Wichtigkeit aus, die die mesopotamischen Herrscher ihrer Bautätigkeit beimaßen. Die größte Feinheit und Freiheit der Durchführung aber zeigt eines der kleineren Standbilder (Abb. 117). Der in der Nähe dieser Torsen gefundene Kopf erscheint vollständig kahl. Haupt- und Barthaar sind rasiert, nur die kühn geschwungenen Augenbrauen, die über der Nase zusammengewachsen sind, sind deutlich angegeben. Im übrigen ist es ein wohlgebildeter Kopf mit großen offenen Augen und regelmäßigen, vollen Zügen. Ähnliche Züge bei noch feinerer Durchbildung tragen zwei kleinere, ebenfalls glattrasierte Köpfe (Abb. 118 b), die mit Turbanen geschmückt sind. Scheinen diese „Turbane“, die die neusumerische Kunst weitergab, wenigstens in dem größeren, herberen dieser Köpfe zunächst aus dem lockigen Haupthaar zu bestehen, das, durch regelmäßige kleine Spirallinien angedeutet, über der Stirn zu einem turbanartigen Wulste zusammengebunden ist (Abb. 118 a), so erkennt man doch an späteren Darstellungen dieser Kopftracht deutlich, daß es sich um wirkliche Kappen mit turbanartigem Rande zur Bedeckung der glattrasierten Schädel handelt.

Abb. 123. Altbabylonische weibliche Bronzefigur aus Tello, im Louvre. Nach Heuzey und de Sarzec.

Zu einem kleinen feinen Turbankopf des Louvre (Nr. 56) hat sich neuerdings der recht vernachlässigte sitzende Rumpf gefunden. Auch die kleine Louvre-Statue einer sitzenden Frau (Abb. 119), die nicht von de Sarzecs Ausgrabungen stammt, gehört hierher. Das Bruchstück eines bärtigen, wahrscheinlich semitischen Kopfes ist dagegen wieder freier und weicher in der Durchführung, vollkommen ebenbürtig der Freiheit und Weichheit des Naram-Sin-Reliefs. Vielleicht noch der Zeit Urbaus gehört das kleine, dickhalsige Standbild eines ganz sumerisch geschorenen und gekleideten Herrschers im Berliner Museum an, das ein paar charakteristische Köpfe der Zeit Gudeas besitzt; und im Berliner Museum befindet sich auch das wichtige, aus mehreren Bruchstücken ergänzte Kalksteinrelief Gudeas (Abb. 120), das den kahlen König darstellt, wie er von zwei bärtigen Göttern mit Hörnerkrone einem stehenden Hauptgott zugeführt wird. Ein großer Fortschritt ist darin zu erkennen, daß hier zwar noch nicht die Oberkörper, wohl aber, innerhalb des Gesichtes, die Augen in richtiger Profilstellung wiedergegeben sind.

Von den dekorativen Bildwerken dieser Zeit, die in Tello gefunden worden, sei zunächst des kleinen runden Untersatzes gedacht, auf dessen unterer Stufe mit dem Rücken gegen den Mittelzylinder gelehnte nackte Männer hocken (Abb. 121); und merkwürdig ist auch eine Steinvase Gudeas; ihr Relief stellt ein Sinnbild dar, das, schon ganz wie der griechische Hermesstab, aus zwei Schlangen besteht, die sich um einen Mittelstab ringeln (Abb. 122).

Jungfräulich aber tritt uns die nackte Weiblichkeit in einer sicher altbabylonischen kleinen Bronze aus Tello entgegen (Abb. 123), die zugleich das Motiv des Korbtragens auf dem Kopfe in anmutiger Ausbildung zeigt. Eine vortreffliche „Kanephore“ dieser Art besitzt auch die Deutsche Orientgesellschaft.

Aus der etwas jüngeren Zeit der „Könige von Sumer und Akkad“ hat das Berliner Museum das anschaulich angeordnete Siegelzylinder-Relief der Himmelfahrt Etanas erworben, der auf dem Rücken eines Adlers vor den Augen der staunenden Hirten und Handwerker entführt wird. Messerschmidt hat es veröffentlicht. Auf zahlreichen Siegelzylindern wird jetzt

die Einführung des Besitzers durch zwei Götter bei einem dritten Gotte dargestellt. Merkwürdig ist in diesen kleinen Bildern, wie anderseits auch auf dem großen Felsenrelief von Hazargeri im Strongebiet des Diala, daß den oberen Gottheiten als Zeichen ihrer Göttlichkeit drei oder mehr Blumenstengel hinter den Schultern hervorsprießen.

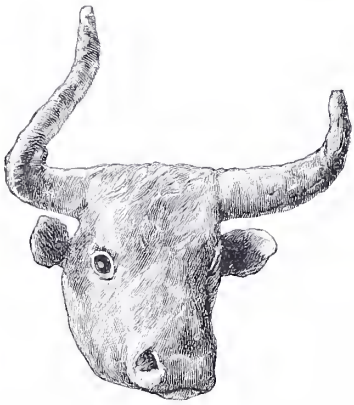


Abb. 124. Altbabylonischer kupferner Stierkopf, im Louvre. Nach Heuzey.

Am deutlichsten läßt sich vielleicht an der Geschichte der Siegelzylinder die weitere Entwickelung der altbabylonischen Kunst verfolgen. In Tello sind noch Zylinder mit Darstellungen der Kämpfe des von vorn gesehenen Helden Gilgamesch gefunden worden. Im weiteren Verlaufe tritt auch auf diesem Gebiete der die Profilbildung bevorzugende Reliefstil in seine Rechte, und die heroische Nacktheit weicht in der Darstellung gottesdienstlicher Handlungen sittsamer Bekleidung, in der das scheinbar faltige Flockenkleid neben dem glatten Viereckgewand erscheint. Nur eine Göttin, nach der herrschenden, von Salomon Reinach bekämpften Ansicht die große Göttin Ischtar, die später als Aphrodite zu den Griechen ausgewandert wäre, pflegt auch auf den Zylindern nackt mit deutlicher Betonung des weiblichen Hüftentypus dargestellt zu sein; und auf dem abgebildeten Zylinder aus Ur in der Sammlung Le Clercq zu Paris erscheint Gilgamesch noch einmal nackt und klein hinter der Anbetungsszene des Vordergrundes (Abb. 111g). Weniger lehrreich sind die zahlreich, z. B. im Louvre, erhaltenen Tonsigürchen, um so bedeutsamer die kleinen Kupfer- und Bronzesigürchen dieser Sammlung, namentlich der kupferne Stierkopf aus der Zeit Entemenas (Nr. 165; Abb. 124) und der eherne, mit Silberflecken eingelegte kleine stehende Stier (Nr. 173; Abb. 125), in denen ein frisches, natürliches Leben pulsiert, aber auch die kleinen Steingestalten von ruhenden Stieren mit bärtigen Menschenköpfen und gehörnten Götterkronen (wie Nr. 120 des Louvre), in denen uns die Vorbilder der mächtigen Torhüter der assyrischen Kunst entgegentreten.

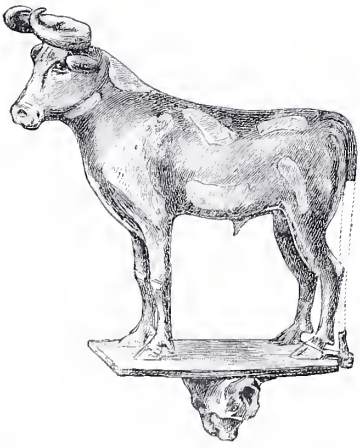


Abb. 125. Altbabylonischer bronzener Stier mit Silbereinlagen, im Louvre. Nach Heuzey.

Durch Chammurabis, des Herrschers von Babel, Eroberungszüge, die ganz Mesopotamien um 1928 v. Chr. zu einem Weltreich zusammenfaßten, verdrängte die semitische endgültig die von ihr aufgesogene sumerische Gesittung.

Charakteristisch für die Kunst der Zeit Chammurabis, deren Hauptstädte Babel mit Borsippa, Sippar und Larsa waren, sind die beiden Reliefs dieses Königs, die sich erhalten haben. Das eine von ihnen ziert die große, in Susa wiedergefundene Gesetzestafel des Louvre, auf der der König vor dem Sonnengotte Schamasch steht (Abb. 126). Das andere befindet sich auf der zuerst von King veröffentlichten Kalksteintafel des Britisch Museum. Auf der Louvrestele sind auch die Augen des Königs und des Gottes in richtiger Profilstellung wiedergegeben. Auf beiden trägt er die sumerische Turbankappe über semitischer Haar- und Barttracht. Die Beobachtung ist noch gut, aber die Ausführung ist schon weichlicher geworden.

Eine weitere Rückbildung tritt dann in den wenigen Werken hervor, die aus der späteren Zeit des altbabylonischen Reiches erhalten sind. Die richtige Profilstellung der Augen z. B. ist wieder verloren gegangen. Ein Grenzstein Nebukadnezars I. (1137—31) im Britisch Museum zeigt in schwacher Formensprache astronomische Tiergestalten und sinnbildliche Gegenstände in sechs Reihen übereinander. Ein besseres Werk des Britisch Museum ist der Grenzstein desselben Königs (nach anderen Marduk-Nadachinis, 1127—1105; Abb. 127), dessen mit Pfeil und Bogen bewehrte und mit der Federkrone geschmückte Königsgestalt zwar altertümlich kurze Verhältnisse zeigt, ihrer Gesamthaltung nach aber schon im Übergang zur assyrischen Kunstweise steht. Diese sehen wir hier in der schweren, reichgestickten, faltenlosen Gewandung, in der sorgfältigen Bedeckung aller Körperteile und in der Pflanzenrosette der Tiara vorgebildet. Das Relief des British Museum aus dem Sonnentempel zu Sippar aber, das die Verehrung des thronenden Sonnengottes Schamasch darstellt und in seinem leichten Säulenbau außer dem ausgebildeten Volutenkapitell eine ebenso gestaltete Volutenbasis zeigt, gehört erst dem Jahre 852 v. Chr., also einer Zeit an, in der bereits eine assyrische neben der babylonischen Kunst blühte. Von der Kraft und Festigkeit der 2000 Jahre älteren chaldäischen Kunst ist hier wenig mehr zu spüren (Abb. 128). Vom Jahre 714 stammt dann der Urkundenstein des Königs Marduk-balidin im Berliner Museum, der die Belehnung eines Großen des Reiches durch den König darstellt. Beide sind mit dem langen, auch beide Schultern bedeckenden Gewand bekleidet und mit dem wohlgekräuselten Haupt- und Barthaar geschmückt, das alle semitischen Bildwerke auszeichnet.

Abb. 126. Chammurabi auf dem Relief der Gesetzestafel, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

Für die Beurteilung der Kunst Altmesopotamiens werden wir gut tun, uns zunächst an die Betrachtung der mesopotamischen Kunstwerke zu halten, die vor dem Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. entstanden sind. Durchaus einheimischen Ursprungs, erscheinen diese Kunstwerke gerade in ihrer örtlichen und zeitlichen Bedingtheit echt und tüchtig. Mit dem größten Teil ihrer Ornamentik standen die Altchaldäer noch auf dem Boden der Ur- und Naturvölker. Mit der Entwickelung ihres Palastbaues und vor allem mit der Entwickelung ihrer Menschenbildnerei aber erhoben sie sich, ihrer sonstigen Gesittung entsprechend, zu dem Range eines wirklichen Kunstvolkes. Die Weiterentwickelung ihres künstlerischen Vermächtnisses fiel zunächst ihren Erben, den Assyrern, zu.

2. Die assyrische Kunst.

Die Anfänge des nordmesopotamischen Weltreiches, dessen Blütezeit ins 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. fällt, sind eng mit der altbabylonischen Geschichte verknüpft. Schon im zweiten

Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung blühte Assur als der Stammsitz des gleichnamigen Urgottes und der nach ihm Assyrer benannten Nordsemiten, war Ninive berühmt durch seinen Ischtartempel, der das Lieblingsheim der großen Göttin war. Die ersten Überreste assyrischer Bau- und Bildwerke, die, durch plötzlich hereingebrochene Katastrophen zerstört und verschüttet, unter kahlen Schutthügeln begraben lagen, wurden erst nach 2000jährigem Todesschlafe durch die mühsamen und kostspieligen Ausgrabungen der Franzosen und Engländer in der zweiten Hälfte des 19., der Deutschen Orientgesellschaft im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts dem Erdboden wieder abgewonnen. In Assur selbst, das an der Stätte des heutigen Kalat Schergat am rechten Tigrisufer lag, hat die Deutsche Orientgesellschaft namentlich durch Andrae seit 1903 ihre entscheidenden Ausgrabungen ausgeführt. Den Mitteilungen und Veröffentlichungen Andraes reihen sich Einzeluntersuchungen von Delitzsch und Koldewey, von Zehnpfund, Billerbeck, Weber und anderen an. In Ninive selbst, dessen Trümmerstätte am linken Tigrisufer, der Stadt Mossul gegenüber, die heutigen Orte Kujundschik und Nebi-Junus umfaßt, in Kalach, dem heutigen Nimrud, südlich von Ninive, und in Imgur-Bel, dem heutigen Balawat, östlich von Ninive, haben die Engländer A. H. Layard, W. Kennet Loftus, Ormuzd Rassam und George Smith ihre großen, die Wissenschaft umgestaltenden Entdeckungen gemacht, deren Hauptausbeute sich im British Museum zu London befindet. In Dur-Sarrukin aber, dem heutigen Khorsabad, nördlich von Ninive, gruben die Franzosen Botta und Flandin, Place und Thomas; die Kunstwerke von Khorsabad befinden sich daher im Louvre zu Paris.

Abb. 127. Der „Grenzstein Nebukadnezars", im British Museum. Nach Photographie von Thompson. (Zu S. 125.)

Von den einstigen Bewohnern dieser Stätten, den muskelstarken, kriegs- und jagdfrohen Assyrern, war der alternden mesopotamischen Kunst im 9., 8. und 7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung ein Strom neuer, kräftiger, kecker und frischer Anregung zugeführt worden. Freilich fühlten die Assyrer selbst sich als Fleisch und Blut vom Fleisch und Blut der stammverwandten Babylonier, denen sie, wie ihre Religion, ihre Staatseinrichtungen, ihre Wissenschaft, ihre Schrift, so sicher auch die Grundzüge ihrer Kunst verdankten, und freilich verschmähten sie es nicht, manche Einzelformen ihrer Zierweise ihren entfernten Verwandten, den Ägyptern, zu entlehnen. Allein schon die Tatsache einer Weiterentwickelung der Kunst am Gestade des Tigris während des Vierteljahrtausends der höchsten Blüte des assyrischen Reiches (884—626 v. Chr.) beweist, daß die Nordmesopotamier sich ihrer eigenen Wege bewußt waren; und in der Tat nehmen die Werke der assyrischen Kunst unter den erhaltenen Werken aller Völker der Erde eine Sonderstellung ein, die es unmöglich macht, die Assyrer schlechthin als Nachahmer zu bezeichnen. Jene menschenköpfigen Flügellöwen und Flügelstiere z. B., die als mächtige Hochreliefkolosse die Eingänge der assyrischen Paläste bewachen, mögen ihrer Gestaltung und Bedeutung nach babylonischen Ursprungs sein; als Torhüter mit abwehrender Bedeutung haben sich ihre ältesten Vorbilder nicht in Babylon, sondern in der alten Hettiterstadt Chatti (vgl. S. 156)

gefunden; gerade ihrer sinnbildlich dekorativen Wirkung nach müssen sie daher, wie jene besonderen Wohnbauformen, die die Assyrer von den Hettitern übernahmen (vgl. S. 129), als hettitischen Ursprungs angesehen werden; in ihrer sinnbildlich-dekorativen Verwendung aber sind sie nur auf assyrischem Boden zum Vorschein gekommen; und jene in langen Reihen aneinandergefügten Kalkstein- oder Alabastertafeln, die, mit fortlaufenden Reliefdarstellungen aus dem Leben der Könige geschmückt, sich an den unteren Wandteilen der Höfe, Gänge und Säle der assyrischen Königsburgen entlang zogen, veranschaulichen uns, wenn ihr Reliefstil als solcher auch unzweifelhaft in Babylon vorgebildet war, eine national-assyrische Weiterentwickelung der mesopotamischen Kunst.

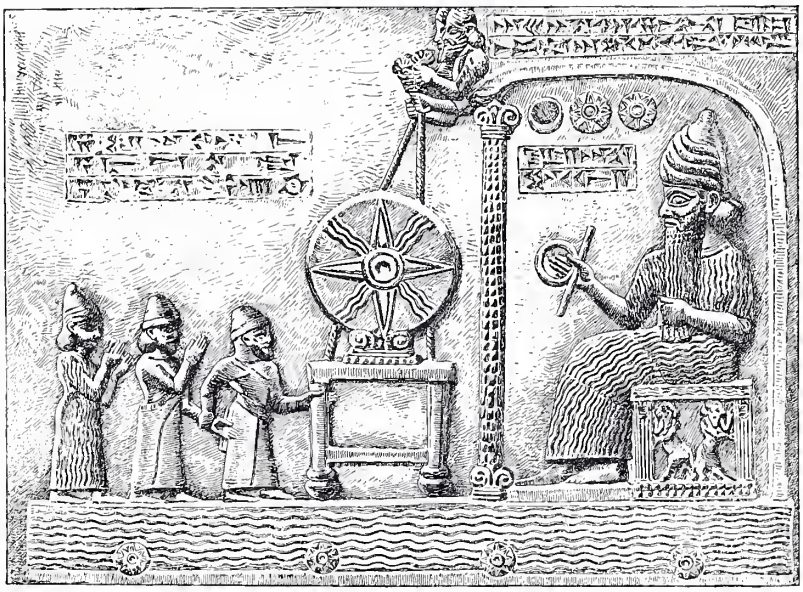


Abb. 128. Das „Schamasch-Relief", im British Museum. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 125.)

Am unmittelbarsten schließt die Baukunst Assyriens, mit der fast alles, was von assyrischer Kunst vorhanden ist, verknüpft war, sich an ihre babylonische Schwester an. Gestampfter Lehm, Luftziegel, an hervorragenden Stellen Brennziegel, die hier und da glasiert wurden, bilden auch in Assyrien das Material des Mauerwerks. Die assyrischen Tempel, über die erst die deutschen Ausgrabungen in Assur ein helles Licht verbreitet haben, betrat man durch einen viereckigen, von Zimmern umgebenen Hof, dessen Haupteingang in einem monumentalen, von Mauertürmen eingefaßten Torbau lag. Diesem Tor gegenüber führte ein ähnlich ausgestatteter Eingang zunächst in einen rechteckigen Breitraum, der als Vorsaal diente, dann in die eigentliche Zella, deren Rechteck sich im Gegensatz zu dem der babylonischen Tempelzellen als Langhaus in der Tiefenrichtung erstreckte. An ihrer hinteren Schmalseite lag die Nische für das Götterbild oder ein Allerheiligstes (Adyton). Neben dem Tempel erhob sich die Zikkurat, der pyramidenartige Hauptturm, um dessen vier Seiten herum die Rampe oder Treppe sich emporwand. Inwieweit hier von Stufen- oder Stockwerktürmen die Rede sein kann, ist schon bei der Besprechung der babylonischen Zikkurate (vgl. S. 114) erörtert worden.

Die Paläste bestanden aus einer Anzahl viereckiger Höfe, die mit den von ihnen aus zugänglichen Sälen und Gemächern eine geschlossene Anlage bildeten. Auf weitgedehntem Unterbau, zu dem Doppeltreppen und Rampen emporführten, schlossen sich verschiedene derartige Anlagesysteme, in der Regel ihrer drei, das Herrenhaus, das Frauenhaus und das

Wirtschaftshaus, innerhalb der gemeinsamen, durch vorspringende vierseitige Zinnentürme belebten, von mächtigen Torbauten durchbrochenen Umfassungsmauern zu einem breitgelagerten, oben durch Stufenzinnen bekrönten Gesamtbau zusammen. Die langen Außenflächen der Tempel- und Palastmauern wurden, wie im alten Babylonien, an den Hauptfassaden durch ein System von Einbuchtungen gegliedert, deren Stufenprofil, durch den Ziegelstil natürlich bedingt, sich der zwei- oder dreifachen Stufenform der Zinnen anschloß. Auch die altchaldäische Rundstammgliederung in dichter Reihung findet sich hier und da in Assyrien wieder. Einfache niedrige Obergeschosse scheinen, vom flachen Dache der Paläste aus zugänglich, nur turmbildend an einzelnen vorspringenden Mauerteilen angebracht gewesen, Fenster oder Säulengalerien nur in diesen Obergeschossen der Mauer- oder Tortürme verwandt worden zu sein. Aber an einer Weiterentwickelung gegenüber der altbabylonischen Baukunst fehlt es auch hier keineswegs. Vor allen Dingen haben die Assyrer von der Wölbung einen umfassenderen Gebrauch gemacht als die alten Chaldäer des Südens. Julius Oppert berichtet: „Noch im heutigen Babylonien baut man mit Ziegeln und Holzsäulen, im geraden Gegensatz zum neuen Ninive (Mossul), wo man mit Rohziegeln Gewölbe bildet."

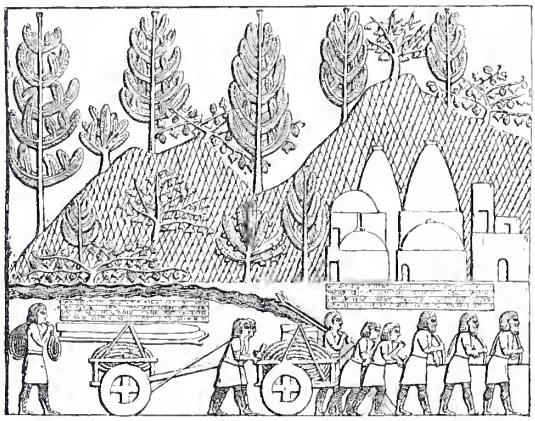


Abb. 129. Relief vom Palaste Sanheribs zu Kujundschik, im Britisch Museum. Nach Layard.

Erhalten haben sich in den Ruinen Assyriens deutliche Teile von Tonnengewölben einerseits in den Torwegen der Stadtmauern, anderseits in den Abzugskanälen, in denen sie abwechselnd die runde, die elliptische und die spitze Wölbung zeigen. Trümmerstücke aber, die nur als Reste herabgestürzter Gewölbe gedeutet werden können, sind auch im Palaste von Khorsabad gefunden worden. Die Tore und Türen waren in der Regel im Rundbogen geschlossen; doch haben sich auch gerade Türstürze gefunden. Mit Tonnengewölben scheinen Gänge, auch wohl langgestreckte Säle der Paläste bedeckt gewesen zu sein. Daß den Assyrern auch Gebäude mit kuppelförmiger Bedachung nicht fremd gewesen, zeigen allerdings die auf einer Relieftafel aus Kujundschik abgebildeten Gebäude (Abb. 129). Auf den übrigen assyrischen Bildtafeln sind jedoch, von einem armenischen Giebelbau abgesehen, nur flachgedeckte Gebäude dargestellt. Jedenfalls bildete die flache Bedachung mittels Holzbalken, über die ein Estrich aus gestampftem Lehm gebreitet wurde, die Regel in der assyrischen Baukunst. Hat doch auch Layard bei seinen Ausgrabungen wiederholt verkohlte Balken gefunden, und reden doch auch die Inschriften der Könige von den Zederstämmen, die sie für Bauzwecke herbeigeschafft haben. Größere assyrische Räume scheinen niemals Kuppeln getragen zu haben.

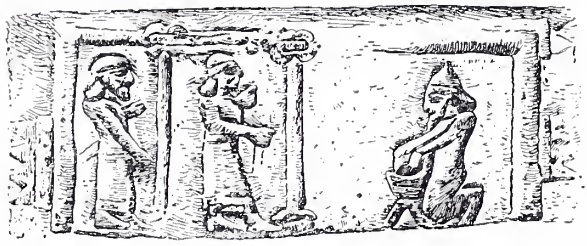


Abb. 130. Bronzerelief von Balawat, im Britisch Museum. Nach Perrot und Chipiez.

Steinsäulen scheinen, wenigstens im älteren assyrischen Palastbau, wie sich aus den wenigen Bruchstücken ergibt, die von ihnen erhalten sind, nur an den geschilderten Nebenstellen oder als Außenschmuck Verwendung gefunden zu haben. Erst seit dem 7. Jahrhundert scheinen Steinsäulen auch in den assyrischen Palästen häufiger geworden zu sein. Daß aber Holzsäulen, die nicht selten mit Metallblech verkleidet wurden, als Deckenstützen nicht unbekannt waren, beweist schon die Darstellung des Inneren eines Hauses auf einem Bronzerelief von Balawat (Abb. 130), beweist die Bronzehülle einer Holzsäule, die Place in einem Hofe zu Khorsabad fand, beweisen auch die von Meißner und Rost angezogenen Inschriften, deren eine besagt, daß Sanherib die Decke eines Untergeschosses durch Säulen stützte. Zu vielfachen Zweifeln haben die assyrischen Bauinschriften Anlaß gegeben, die von den Bit-Chilani und den Ekal als von Säulenbauten der Chatti (Hettiter) reden. Die assyrische Baukunst hatte diese Bauten in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts übernommen. Puchstein, Koldewey, Jensen, Friedrich, Meißner und Rost haben sich an der Erörterung dieser Streitfrage beteiligt. Während Friedrich die Bit-Chilani als die unabhängig von den Lehmwänden kunstvoll in sich selbst zusammengehaltenen Wand-, Säulen- und Deckengerüste der großen Palastsäle erklärt, halten Meißner und Rost sie für jene mächtigen Torbauten der assyrischen Baukunst, die mit den feierlichen Steinkolossen geschmückt waren. Puchstein nahm an, daß die Bit-Chilani, von diesen Torbauten ausgehend, sich zu breitliegenden Saalbauten mit Säulenvorhallen entwickelt haben; und Koldeweys Ausgrabungen in der alten Hettiterstadt Sendschirli scheinen diese Auffassung der Bit-Chilani trotz des Widerspruchs der genannten Gelehrten bestätigt zu haben. Demnach gehörten zu den assyrischen Bit-Chilani die kleineren Hallenbauten, wie ein solcher neben dem Hauptpalast in Khorsabad lag, und wie sie in einfacher Gestalt auf assyrischen Reliefs abgebildet werden. Jedenfalls erkennen wir Säulen in Assyrien deutlicher als in den Monumentalbauten in jenen leichten Tempelchen (Ädiculä, Pavillons), die hier wie in Ägypten neben den großen Bauten eine Rolle spielen, hauptsächlich aber aus den Abbildungen der Relieftafeln bekannt sind. Ein wirkliches Zelt ist schon am Nordwestpalast zu Nimrud dargestellt gewesen (Abb. 131). Die Kopfstücke der Stützen ragen hier frei in die Luft hinaus. Das Volutenkapitell zur Linken erinnert auffallend an gemalte ägyptische Vorbilder (Taf. 5 g, h und i). Eigenartiger sind die beiden Volutenkapitelle zur Rechten mit den einander zugewandten Steinböcken auf der Platte, die die Voluten überragt. Perrot will, gestützt auf dieses Motiv, die assyrischen Voluten hier und überall, nicht eben überzeugend, als Steinbockhörner erklären. Nicht als Zelte, sondern als Steinbauten treten die Tempelchen in Reliefs aus Khorsabad und Kujundschik auf. Die Säulen sind hier, wie überall in Assyrien, glatte Rundsäulen. Die Voluten ihrer Kapitelle sind übereinandergestellt, verdoppelt. Daß das Volutenkapitell als solches auch in der späten babylonischen Kunst vorkommt, bewies uns ja schon jenes Relief des Britisch Museum, das den Sonnengott in seinem Säulentempelchen

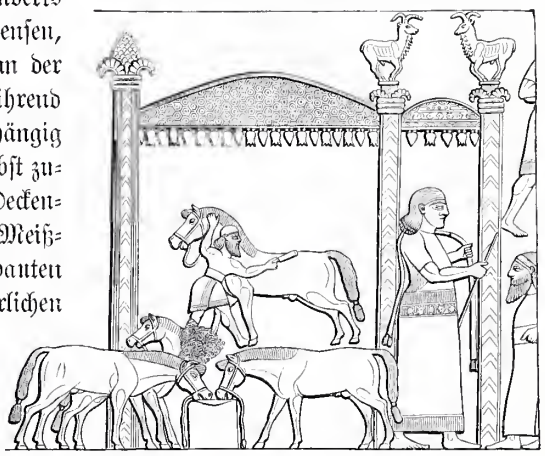


Abb. 131. Assyrisches Relief aus Nimrud, im Britisch Museum. Nach Layard.

darstellt (Abb. 128). Als assyrische Erfindung kann das Volutenkapitell also nicht angesehen werden. Daß es von dem ägyptischen Palmettenkapitell abstammt, ja mit Luschan als wirkliches Palmenwedelkapitell anzusehen ist, ist wahrscheinlich genug. Aber es fehlt der assyrischen Baukunst auch nicht an Säuleneinzelheiten, die nur in ihr nachgewiesen werden können. Hierher gehört das abgeflachte Kugelkapitell von Khorsabad (Abb. 132), das mit zwei ineinandergreifenden Rundbogenkränzen geschmückt ist; hierher der in Kujundschik gefundene, ähnlich gestaltete und geschmückte Säulenfuß, der auf dem Rücken eines menschenköpfigen Flügelstieres ruht; hierher ein Bruchstück aus Nimrud, das eine halb ägyptisierende Flügelsphinx als Säulenträgerin zeigt (Abb. 133); und daß diese Tiere wirklich, wie später im europäischen Mittelalter, als Säulenträger verwandt wurden, geht aus einer Reliefplatte aus Kujundschik im British Museum hervor. Die Säulenfüße des dargestellten Gebäudes ruhen hier in Gestalt geschweifter Polster auf den Rücken der paarweise einander gegenüberstehenden Tiere. Im unteren Rand dieser Platte sind die Stufenzinnen, die auf einem jener im Relief dargestellten Tempelchen das ganze Gebäude krönen, als Ornament verwandt. Daß diese Formen, abgesehen von der ägyptisierenden Sphinx, mesopotamischen Ursprungs sind, unterliegt keinem Zweifel.

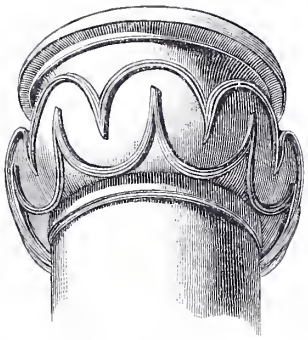


Abb. 132. Kugelkapitell von Khorsabad. Nach Perrot und Chipiez.

Von den hauptsächlichsten assyrischen Ornamentmotiven haben wir demnach die zwei- oder dreistufigen Zinnen, die auch als Reihenornament vorkommen, und die Rundbogenkränze, die verschiedene Verwendung fanden, bereits kennen gelernt. Von geometrischen Gestaltungen kommt außerdem das einfache Netzwerk und, zur Belebung längerer Streifen, das Sparrenmotiv ⩓ besonders häufig vor. Von den Motiven technischen Ursprungs sind das Band und die Treffenflechte, die wir schon in Altbabylonien gefunden haben (Abb. 112), Ureigentum Mesopotamiens. Auch die fabelhaften Flügelwesen, wie Flügelstiere und Flügelpferde (Abb. 134), und die natürlichen Tiere, die bald wappenartig einander gegenübergestellt, bald im Kampfe miteinander abgebildet, bald in Reihen hintereinander aufgepflanzt werden, spielen in der assyrischen Verzierungskunst eine Hauptrolle. Anders aber verhält es sich mit den Pflanzenmotiven. Unter den Begriff der Rosette fallen auch hier Zierformen verschiedener Herkunft. Zackensterne und konzentrische Kreise, die manchmal von kleineren Rundbuckeln umringt werden, wie wir sie schon in Altchaldäa fanden (vgl. S. 116), sind astronomische Motive. Die häufigste Pflanzenrosette aber ist auch in Assyrien die von oben gesehene Strahlenblume, die der einfachen Sonnenblume oder dem Maßliebchen gleicht. Auf einem späten assyrischen Relief wird sie einmal deutlich an langem Stengel in einem Garten blühend dargestellt (Abb. 155). Sie kann aber gerade hier gelegentlich auch in ähnlichen Fällen ebensowohl als von oben gesehene Palmenkrone gedeutet werden. Die älteste erhaltene mesopotamische Ornamentrosette befindet sich an der Tiara des Königs Mardnk-nadin-achi oder Nebukadnezar I. (vgl. S. 116)

Abb. 133. Assyrische geflügelte Sphinx als Säulenträgerin, im British Museum. Nach Layard.

aus dem 12. Jahrhundert v. Chr. Früher kommt sie jedenfalls in ägyptischen Deckenverzierungen vor. Doch liegt das Motiv so nahe, daß es hüben wie drüben selbständig erfunden sein kann. Einfache Vier- und Sechsblätter müssen auch hier von den Rosetten unterschieden werden. Neben der Pflanzenrosette aber spielt die Palmette, der aus ausgebreiteten Blättern bestehende Fächer, der sich in der altbabylonischen Kunst nicht nachweisen läßt, eine Hauptrolle in der assyrischen Zierkunst. In der Regel sind die einzelnen Blätter mit Sparren verziert und wächst das Ganze aus einer Art Blütenkelch mit kleinen Voluten (Abb. 134) hervor, der an ähnliche ägyptische Bildungen erinnert. Die Stengel aber laufen unten in Bogenbänder aus, die die einzelnen Palmetten geschlossen aneinanderreihen. In solchen Reihen wechselt die Palmette manchmal mit Tiergestalten ab, manchmal aber wird das Tier auch auf ihre Spitze gestellt. Daß Dieulafoy und Goodyear recht haben, diese assyrische „Palmette" auf die sogenannte „ägyptische Palmette" zurückzuführen, läßt sich nicht für alle Fälle bestreiten. Es ist aber, wie uns nach Luschans Erörterungen unzweifelhaft erscheint, in den meisten Fällen offensichtlich, daß sie gerade in Assyrien als wirkliche Palmenwedelkrone gemeint ist. Schon unsere Abbildung 137, deren Mitte der mehrfach umwundene Palmbaum als solcher einnimmt, läßt dies deutlich erkennen. Daneben erscheint manchmal an langem Stengel ein oben zugespitztes knospen- oder fruchtartiges Gebilde, das man irrtümlich als Pinienzapfen bezeichnet, wie ein anderes, rundes, in der Mitte auf dunklem Grunde mit lichtem Sparren versehenes, oben mit drei Blättchen bekröntes Knospen- oder Fruchtgebilde ebenso irrtümlich als Granatapfel gilt (Abb. 135). Die ägyptische Lotosblume aber wurde, wie wir sehen werden, zu einer bestimmten Zeit tatsächlich von der assyrischen Zierkunst aufgenommen und ohne Umbildung mit ihren Knospen abwechselnd als Reihenornament ausgiebig verwertet. Daß also auch die assyrische Pflanzenornamentik ägyptische Anklänge zeigt, soll nicht geleugnet werden. Aber schon die Art ihrer Zusammenstellung mit Band- und Flechtmotiven einerseits, mit Tiermotiven anderseits ist durchaus assyrisch; und seinem Gesamteindruck nach wird niemand ein assyrisches Ornament mit einem ägyptischen verwechseln. Von den sinnbildlichen Ornamenten Assyriens wird die geflügelte Sonnenscheibe in der Tat Ägypten entlehnt sein. Ihre Ausfüllung mit einem menschlich gestalteten Gottesbilde aber ist wieder mesopotamischen Ursprungs (Abb. 136). Auch der sogenannte „heilige Baum", die großartigste Zusammenstellung jenes Palmetten- oder jenes sogenannten Pinienmotivs mit Band- und Flechtmotiven in vielfacher Verknüpfung, ist asiatischen Ursprungs (Abb. 134 und 137). Der Sinn der Handlung, die geflügelte Dämonen mit ihm vornehmen, ist schon 1890 von E. B. Tylor klar erkannt, uns aber erst

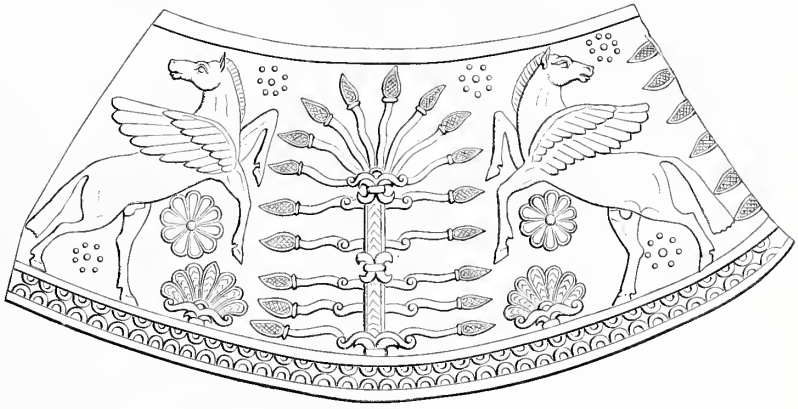


Abb. 134. Assyrische Flügelpferde mit heiligem Baum. Nach Layard.

1911 durch Luschans lichtvolle Erörterungen näher gebracht worden. Wenn man weiß, daß die weiblichen Dattelpalmen in Mesopotamien noch heute mit den Blütenbüscheln der männlichen von Menschenhand bestrichen werden müssen, um genießbare Früchte zu tragen, so versteht man die Handlung, die hier die geflügelten, tierköpfigen Dämonen der Fruchtbarkeit an dem Palmbaum vornehmen, ohne weiteres. Sogar den Korb (mit männlichen Blütenbüscheln) in der linken Hand der Wohltäter der Menschheit kann man noch heute in der Linken mesopotamischer Palmengärtner sehen. Wie bei dieser Handlung sinnbildlich die geflügelte Sonnenscheibe, die Reife zu fördern, über dem Baume festgehalten wird, vergegenwärtigt uns ein Relief von Nimrud.

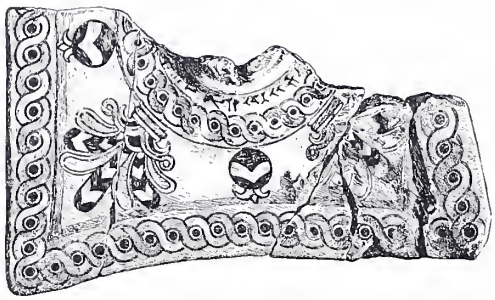


Abb. 135. Assyrisches Band- und „Granatapfel"-Ornament, im British Museum. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 131.)

Die auf den Steinreliefs nachgebildeten Gewandstickereien geben uns das anschaulichste Gesamtbild aller dieser Motive, zugleich einen guten Begriff von der hohen Bedeutung der Stickerei im assyrischen Kunstgewerbe, die wir im 12. Jahrhundert in Babylon ähnlich vorgebildet fanden (vgl. S. 125). Die Kunsttöpferei dagegen hat in Assyrien offenbar niemals eine herrschende Stellung eingenommen. Die Ornamente ihrer Gefäße sind in der Regel einfach geometrisch; doch hat Layard die Scherben eines Tongefäßes veröffentlicht, das ausnahmsweise die echt assyrische Ornamentik, Treffenflechte, Palmette, „Granatapfel", zeigt. Luxusgefäße wurden vorzugsweise aus Bronze hergestellt und mit Gravierungen, Vergoldungen, kleinen Gold- und Silbereinlagen in konzentrischen Reihen geschmückt; und nirgends deutlicher als auf den Gefäßen dieser Art sieht man den Wettkampf der asiatischen mit den später eindringenden ägyptischen Motiven.

Abb. 136. Geflügelte Sonnenscheibe mit assyrischer Gottheit. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 131.)

Die Art, wie die Assyrer die verschiedenen, zum Teil fremden Elemente ihrer Zierkunst zu einem klaren, kräftigen, wenn auch etwas nüchternen Ganzen verarbeiteten, war sicher eine nationale künstlerische Tat. Ihre größte Leistung bildet aber die Gesamtdekoration der Torbauten und Gänge, der Höfe und Säle ihrer Königspaläste. Unbekleidet blieb hier nichts, farblos dementsprechend wahrscheinlich auch nichts. Die Holztore und -türen waren vielfach mit getriebener Bronze bedeckt. Überhaupt wird der Verkleidung mit Metall nach Äußerungen alter Schriftsteller eine größere Rolle im assyrischen Wandschmuck zuzuschreiben sein, als sich aus den erhaltenen Überresten ergibt. Die Lehm- und Luftziegelwände aber waren trotz ihrer Dicke nicht fest genug, um in ihren oberen Teilen eine Metall- oder Steinverkleidung tragen zu können. Die Bekleidung bestand hier entweder aus emaillierten Ziegeln, die sich zu bildlichen Darstellungen oder großen Inschriften zusammenfügten, oder aus Stuckbewurf mit farbiger Bemalung. Nur unten, unmittelbar über dem Fußboden, konnten die Mauern mit jenen Kalkstein- oder Alabastertafeln verkleidet werden, die die farbig bemalten Reliefdarstellungen, den Stolz der assyrischen Kunst, trugen. Die Nähe des Gebirges ermöglichte es den Assyrern gerade im Gegensatze zu den Babyloniern, sich diese Steintafeln zu verschaffen. Das heimische Material bedingte die heimische Kunst. Die große

geschichtliche Steinreliefbildnerei der Assyrer trug ein durchaus völkisches Gepräge, und hauptsächlich in ihr können wir daher auch die geschichtliche Entwickelung der assyrischen Kunst verfolgen.

Nur dürftig fließen die Inschriftenquellen über assyrische Kunstwerke aus den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung. Den Grundmauern des Assurtempels Samsiadads I. (um 1941) in Assur läßt sich wenigstens entnehmen, daß das assyrische Langhaus im Gegensatz zum babylonischen Breithaus in der Zellaanlage sich damals noch nicht durchgesetzt hatte. Unter Salmanassar (Schulmanascharid) I. (um 1300) brannte der Tempel ab, wurde aber nach den alten Entwürfen wieder aufgebaut. Tiglatpileser II.

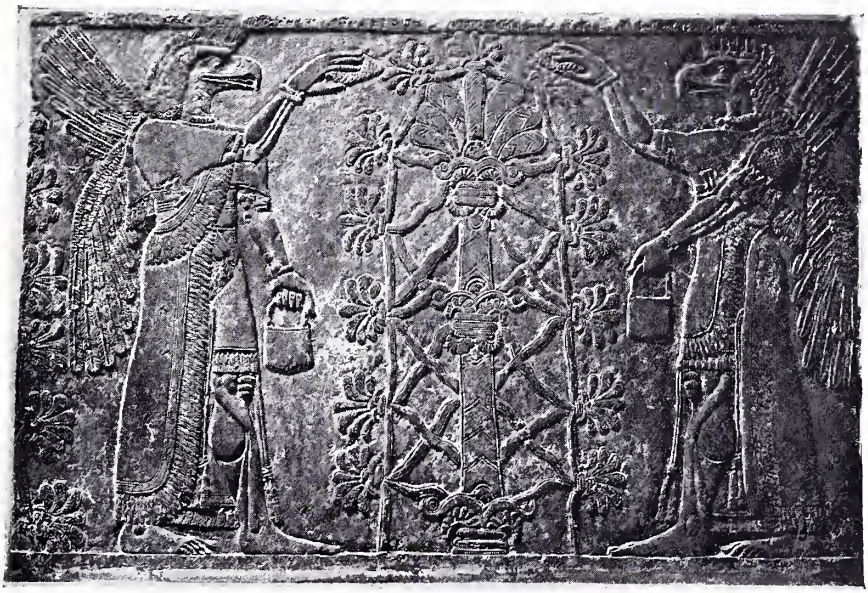


Abb. 137. Heiliger Baum und adlerköpfige Gottheiten. Assyrisches Relief, im British Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 131.)

(um 950) schmückte seine Wände mit farbigen Schmelzziegelbildern. Neben dem Assurtempel aber erhob sich schon damals die alles beherrschende Haupt-Zikkurat Assurs.

Vom Ischtartempel in Ninive hören wir, daß er bereits 1821 v. Chr. wiederhergestellt wurde. Neben Assur und Ninive gründete Salmanassar I. (um 1300) Kalach, die dritte Hauptstadt des Reiches, und in ihr natürlich einen Tempel, dessen Reste schon Layard zu Nimrud wiederausgegraben hatte. In Assur aber sind die Grundmauern des Palastes Salmanassars I. und seines Nachfolgers Tukulti-Ninib I. durch die Deutsche Orientgesellschaft freigelegt worden. In diese alte Zeit reichen zwei am Bau Tukulti-Ninibs in Assur gefundene, von Julius Jordan veröffentlichte Bildwerke zurück, die auch die altassyrische Bildhauerei noch in Abhängigkeit von der babylonischen zeigen: das kopflose Steinstandbild eines alten Herrschers (Abb. 138), das noch ganz an jene Standbilder Gudeas von Tello (Abb. 116 und 117) erinnert, und der Kalksteinaltar mit den beiden Gilgameschgestalten, die, im Gesicht von vorn gesehen, auf Sonnenrad-Standarten gestützt, zu beiden Seiten eines Priesterfürsten dastehen.

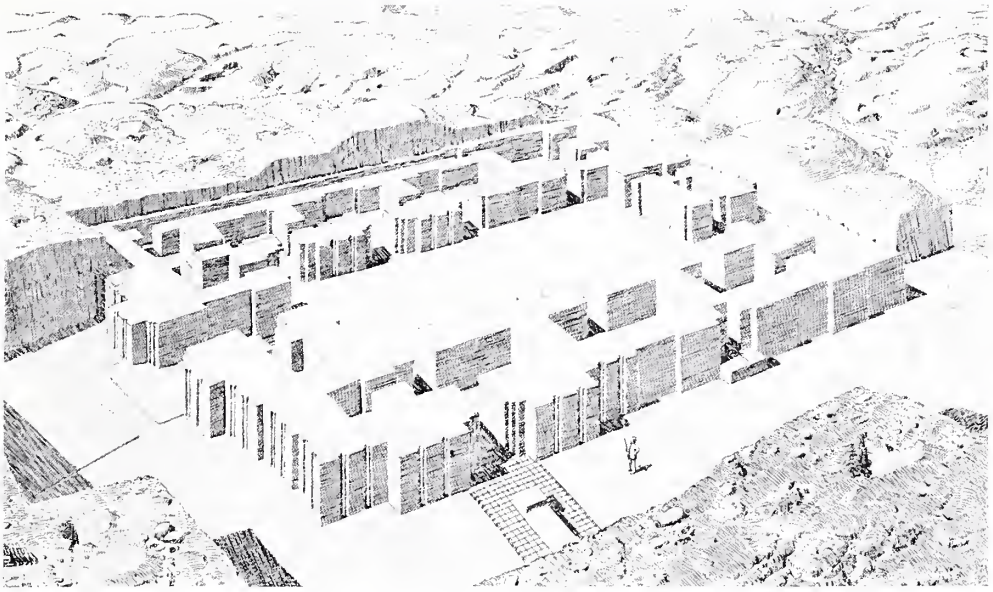
Zu den ältesten bekannten Gotteshäusern Assyriens gehört dann der von Andrae ausgegrabene und bekanntgemachte Doppeltempel des Himmelsgottes Anu und seines kriegerischen

Sohnes, des Gewittergottes Adad zu Assur. Der alte Anu-Adad-Tempel, dessen Grundmauern erhalten sind, wurde nach den Ziegelinschriften um 1120 v. Chr. vom König Assurrischischi gegründet, von dessen Nachfolger Tiglatpileser I. vollendet. Die beiden symmetrisch nebeneinander gelagerten Tempelbauten waren von einem gemeinsamen Hofe aus zugänglich. In beiden war der breite Vorsaal in zwei gesonderte Räume zerlegt, schloß sich an die hier schon ausgebildete assyrische Langhaus-Zella die tiefe Bildnische an. Beide waren mit einer Zikkurat versehen, die bei dem einen links, bei dem anderen rechts lag, so daß der Gesamtbau den Eindruck einer breitgelagerten Zweitürmigkeit machte (Taf. 15 b). Die Haupteingänge zum Hof und zu den Tempeln bestanden aus Rundbogentoren zwischen turmartig vorspringenden Mauerpfeilern und weiten, abgestuften Vor- und Rücksprüngen. Als Mauerschmuck dienten außerdem nur senkrechte Einschnitte, Rillen und Rundstäbe, die das Gegengewicht gegen die wagerecht ruhenden Massen bildeten. Zinnenkränze bekrönten die flachgedeckten Räume.

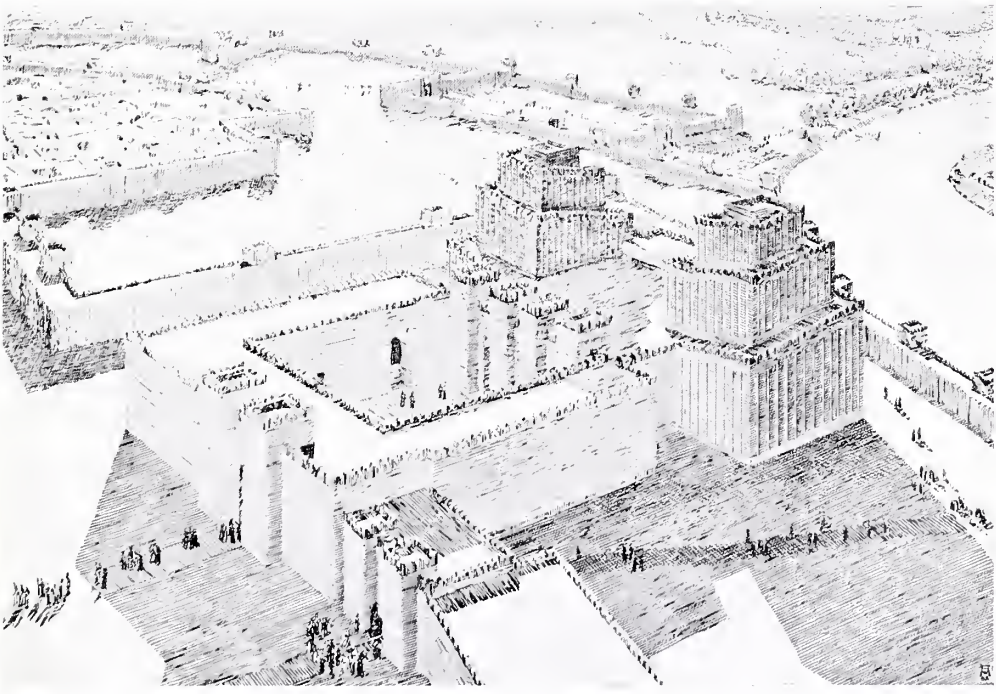
Abb. 138. Altassyrische Statue aus Assur. Nach den „Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft". (Zu S. 133.)

Wie stark das Bildnis des Gottes Adad in diesem Tempel gewirkt haben muß, veranschaulicht uns sein gewellter, langer, in drei Spitzen auslaufender Blitz aus Goldblech, der ans Museum zu Konstantinopel abgegeben worden. Das Bildnis Tiglatpilesers I., des ersten der großen assyrischen Eroberer, wie Ed. Meyer ihn nennt, kennen wir aus einem inschriftlichen beglaubigten Felsenrelief bei den Tigrisquellen, das schon Rawlinson veröffentlicht hat. Tiglatpilesers I. Sohn Assur-bel-Kala errichtete sich einen Palast in Ninive; und Assur-bel-Kalas Namensinschrift trägt der Torso einer schlecht proportionierten nackten weiblichen Gestalt des British Museum, die als solche einzig unter den assyrischen Bildsäulen dasteht. Endlich hören wir, daß im 9. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung assyrische Statthalter im unteren Tale des Chaboras herrschten; und in der Tat hat Layard hier, beim heutigen Arban, die Überreste eines alten assyrischen Palastes, vier menschenköpfige Flügelstiere, einen Löwen mit offenem Rachen und das Profilbild eines Kriegers in leicht erhabener Arbeit gefunden. Charakteristisch für diese Werke ist die streng altertümliche, peinlich sorgfältige Behandlung des in gleichmäßige kleine Büschel zusammengeflochtenen Haares.

Im Zusammenhang läßt die assyrische Kunstgeschichte sich erst seit der Regierung des großen Assurnasirpal (884—860) verfolgen. Dieser errichtete sich in Assur ein weiträumiges Wohnschloß, von dem gestempelte Pflasterziegel, Alabasterplatten und farbige Schmelzknäufe wiedergefunden worden, in Kalach (Nimrud) aber, südlich von dem Terrassentempel Salmanassars I., jenen Riesenpalast, der als der Nordwestpalast von Nimrud bekannt ist. In den langen schmalen Hauptsaal führen zwei Eingangstore von Norden, eines von Süden, eines von Westen. Jedes der Tore der nördlichen Langseite wurde von zwei geflügelten Löwen mit Menschenköpfen,



a Ergänzung des Ninib-Tempels Epatutila in Neubabylon.
Nach Koldewey.



b Ergänzung des jüngeren Anu-Adad-Tempels zu Assur.
Nach Andrae.

Taf. 15. Altassyrische und neubabylonische Baukunst.

Taf. 16. Kupferblechreliefs von den Palasttüren zu Balawat, im British Museum.
Nach Billerbeck und Delitzsch.

die ausnahmsweise auch Menschenarme zeigen, bewacht; in der Verbindungstür der westlichen Schmalseite standen menschenköpfige Flügellöwen ohne Arme, in der südlichen menschenköpfige Flügelstiere der später häufigsten Art. Der Gedanke, der diesen Gestaltungen zugrunde liegt, ist klar genug. Der überirdische Schutzgeist wurde bildlich aus Teilen der mächtigsten Erdenwesen zusammengesetzt. Dem Haupte des denkenden Menschen kamen die Schwingen des Adlers, kam der Rücken des Stieres, kamen die Tatzen des Löwen zu Hilfe. Charakteristisch ist der menschenköpfige Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals, der im British Museum steht (Abb. 139). Zunächst fällt die allen diesen assyrischen Torhütern eigentümliche Darstellung mit fünf Beinen auf. Die Anbringung dieser zusammengesetzten Wesen an den Mauerecken brachte es mit sich, daß ihr Vorderkörper, von vorn gesehen, rundplastisch hervortrat. Um gleichzeitig in der Seitenansicht zu wirken, wurde das innere Vorderbein verdoppelt. Zur Entschuldigung dieser Mißbildung läßt sich sagen, daß weder bei der Vorderansicht noch bei der Seitenansicht das fünfte Bein sichtbar ist. Als Kopfbedeckung trägt dieser Flügellöwe jene gehörnte Tiara, die den assyrischen Göttern eigentümlich ist; die hochgeschwungenen, über der Nasenwurzel zusammengewachsenen Brauen und die großen, weitgeöffneten Augen haben sich von den altchaldäischen Statuen auf die assyrischen vererbt; das Oval des Gesichtes, die fleischigen Wangen, die gebogene Nase zeigen jenen semitischen Typus, der sich in der ganzen assyrischen Kunst ohne sonderliche Individualisierung wiederholt. In den welligen Langsträhnen des mächtigen Haupt- und Barthaares tritt jene Fülle kleiner regelrechter Lockenspiralen hervor, die sich in der Haarbildnerei der älteren Kunst Griechenlands fortsetzte.

Abb. 139. Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals, im British Museum. Nach Photographie von Mansell.

Die eigentlichen Reliefs der Säle des Nordwestpalastes offenbaren uns den ganzen Inhalt und die ganze Formensprache der assyrischen Kunst. Kolossale Geister in Gestalt geflügelter Menschen bewachen den von Eunuchen bedienten König. Dämonen befruchten die heiligen Dattelpalmen (vgl. S. 132 und Abb. 137). Die Langseiten des Hauptsaales sind in zwei durch ein Inschriftenband getrennten Reihen übereinander mit Darstellungen aus dem Tun und Treiben des Monarchen geschmückt. Wir sehen, wie er von seinem Jagdwagen aus (Abb. 140) die Tiere der Wildnis erlegt, wie er über dem gefallenen Löwen oder wilden Stiere den Göttern Trankopfer darbringt, wie er mit den geflügelten Himmlischen, die mit gehörnter Kopfbedeckung oder mit Adlerköpfen dargestellt sind, im engsten Verkehr durchs Leben geht. Aber wir sehen auch, wie er auf seinem Streitwagen unter den Wällen einer feindlichen Festung kämpft, wie er, begleitet von Kriegern, die sich aufgeblasener Schläuche zum Schwimmen bedienen, über den Fluß fährt, und wie er siegreich, von Musikern empfangen, zu den Seinen zurückkehrt.

Abb. 140. Löwenjagd. Relief aus Nimrud, im Britisch Museum. Nach Photographie von Mansell.

Die meisten aller dieser Reliefstafeln befinden sich im Britisch Museum; einige von ihnen sind aber auch ins Berliner und ins Dresdener Museum gelangt. Alle zeigen sie die Eigenart des älteren assyrischen Reliefstils, die gediegene, leicht erhabene Arbeit der Meißelführung und die durchgängige Profilstellung der Gestalten. Langhaarig und vollbärtig sind stets die Götter, stets die Herrscher, aber auch stets die Würdenträger der Monarchie, langhaarig und bartlos sind die Diener, die Arbeiter, die Gemeinen, vor allen Dingen die Eunuchen dargestellt. Frauen kommen nur einmal wehklagend auf den Festungsmauern oder in Gefangenenzügen vor. Die Augen sind noch ohne plastische Andeutung des inneren Sternes wiedergegeben. Die langen, faltenlosen, manchmal schwer mit Fransen, Litzen und Quasten besetzten, manchmal auch reich bestickten Gewänder verhüllen den größten Teil des kräftigen, breitschulterigen, hier noch etwas untersetzten Körpers. Wo das Nackte hervortritt, wie an den Armen und Beinen, trägt es jene aufdringliche Anatomie der Muskeln und Sehnen zur Schau, die die ganze alte Kunst Kalachs kennzeichnet. Ganz nackte Männer kommen höchstens einmal als erschlagene oder geplünderte Feinde oder als Verfolgte, die den Fluß durchschwimmen, vor. Das Formengefühl für den Gesamtorganismus des nackten Körpers zeigt sich in diesen Fällen wenig entwickelt. Gerade in dieser Hinsicht waren die Ägypter den Assyrern überlegen. Doch sind Einzelheiten,

wie die Sechszahl der Rippen, oft richtig beobachtet, und die Haltung der Hände und die Stellung der Füße hat der assyrische Künstler von Anfang an besser gesehen als der ägyptische.

Bildet es im ägyptischen Relief die Regel, daß beide Profilfüße gleichmäßig von der Innenseite, also von der Seite der großen Zehen, erscheinen, so stellt das assyrische Relief den äußeren, dem Beschauer nächsten Fuß stets in der richtigen Ansicht, manchmal auch das Auge in richtiger Profilstellung dar; der äußere Arm pflegt mit seiner Schulter in annähernd richtigem Profil wiedergegeben zu sein, und manchmal, nicht immer, versteckt der innere, dem Beschauer abgewandte Arm sich, im Gegensatz zur ägyptischen Art, richtig hinter den Brustkasten, so daß nur die Hand oder der Unterarm hervorblickt. So lebendige Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, wie die ägyptische Kunst sie schuf, sind der assyrischen zu keiner Zeit gelungen. Aber die Abbildungen der wilden Tiere in den Jagdstücken und der Pferde in den Schlachtszenen sind denen der Ägypter sowohl in bezug auf die Körperbildung als auch in bezug auf die Bewegtheit der Gliedmaßen weit überlegen. Hintergründe sind im Nordwestpalast, wie alles Beiwerk, nur dargestellt, soweit das Verständnis der Handlung es unbedingt erforderte. Dann aber kommt der Fluß schon hier in regelrechten, durch Fische und Kräuselspiralen belebten Wellenlinien weit natürlicher zur Anschauung als jemals in der ägyptischen Kunst; dann werden die Berge schon hier durch jenes Schuppennetz gekennzeichnet, das wieder eine besondere Überlieferung der assyrischen Kunst bildet; dann fehlt es auch keineswegs völlig an Bäumen; doch werden diese noch ohne Unterscheidung der Arten schematisch gebildet. Daß von einer Perspektive dabei keine Rede sein kann, braucht wohl nicht betont zu werden. Umwallungen werden auch hier noch grundrißartig ausgebreitet. Was senkrecht steht und wächst, senkt auch hier, der Deutlichkeit zuliebe, gelegentlich noch einmal den Gipfel, wie im Spiegelbild, nach unten. Die Verteilung der Figuren im Raum erscheint überhaupt, sobald die einfache Reihe durchbrochen wird, willkürlich und regellos. Dabei ist die künstlerische Erfassung der Einzelhandlungen aber keck und lebenswahr. Nicht an der richtigen Anschauung, sondern an der richtigen Wiedergabe, die hier doch offenbar erstrebt wird, fehlt es.

Abb. 141. Bronzegefäß von Nimrud, im British Museum. Nach Layard. (Zu S. 138.)

Merkwürdig ist der breite Keilschriftgürtel, der sich auch in den mit großen Figuren geschmückten Sälen des Palastes Assurnasirpals mitten über die Leiber der Gestalten hinweg und in gleicher Höhe an allen vier Wänden herumzieht. So unorganisch er die einzelnen Gestalten durchschneidet, in gewisser Weise festigt er doch ihren dekorativen Zusammenhang. Im Palaste Assurbanipals wurden auch jene bemerkenswerten 44 Bronzeschalen und Töpfe

des Britisch Museum gefunden, von denen 41 in konzentrischen Friesen mit getriebenen oder gravierten Darstellungen, Reihen von Tieren, Palmetten, Lotosknospen, Uräusschlangen in teils vorwiegend ägyptischer, teils vorwiegend assyrischer, immer aber mit fremdartigen Elementen gemischter Formensprache geschmückt sind (Abb. 141). Nach neueren, namentlich von Poulsen zusammenfassend begründeten Ansichten sind selbst die assyrisch dreinblickenden Gefäße dieser Sammlung nicht als assyrische, sondern als eingeführte phönizische Arbeiten anzusehen, deren Mischstil sie verraten.

Denselben, bald mehr ägyptisierenden, bald mehr assyrisierenden Mischstil zeigen aber auch die in demselben Palaste gefundenen kleinen Elfenbeinreliefs des Britisch Museum, die offenbar als schmückende Einlagen oder Beschläge von Tischen, Bänken und Stühlen gedient haben (Abb. 142).

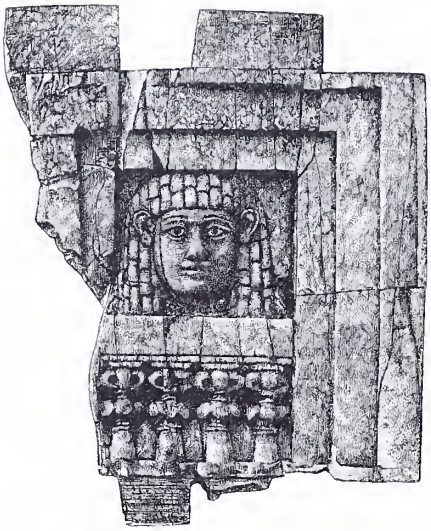


Abb. 142. Elfenbeinschnitzerei aus dem Nordwestpalast zu Nimrud, im Britisch Museum. Nach Photographie von Mansell.

Auch die meisten von ihnen werden von der neueren Forschung weder für ägyptisch noch assyrisch, sondern für phönizisch gehalten. Gleichalterig mit Assurnasirpals Palastbau brauchen übrigens weder jene Schalen noch diese Elfenbeinzieraten zu sein.

Den Stand der Rundplastik zur Zeit Assurnasirpals vergegenwärtigt uns seine unterlebensgroße Bildsäule im Britisch Museum (Abb. 143). Daß sie, wie alle assyrischen Standbilder, in streng frontaler Haltung dargestellt ist, versteht sich von selbst. Der langbärtige und langlockige Kopf ist unbedeckt. Der nur auf die Vorderansicht berechnete Körper ist merkwürdig flachgedrückt. Den Armen, Händen und Füßen fehlt die realistische Durchbildung; die Gewandung, die den ganzen Körper umhüllt, ist durch befranste Falten gegliedert. Besser hält das Stelenrelief Assurnasirpals im Britisch Museum den Vergleich mit den etwas älteren babylonischen Stelenreliefs aus. Diese oben abgerundeten Denksteine mit dem Bilde des Königs, sinnbildlichem Beiwerk und ausführlichen Inschriften sind und bleiben eine Besonderheit der ganzen mesopotamischen Kunst; auch waren Denksteine in Gestalt kurzer, stumpfer Obelisken beliebt, deren vier Seiten nur mit reihenweise übereinander angebrachten Reliefdarstellungen aus dem Jagden- und Schlachtenleben des Königs geschmückt waren. Der Obelisk Assurnasirpals im Britisch Museum wird weniger genannt als der seines Sohnes (Abb. 144), weil er nur in Bruchstücken erhalten ist.

Die Stuckmalereien der oberen Teile der Wände des Palastes Assurnasirpals sind bald nach ihrer Ausgrabung verblaßt und verschwunden; nach Layard waren es feine Ornamentmalereien mit lebhaften roten und blauen Akzenten. Figürliche Malereien haben sich nur in Ziegelschmelzarbeit gefunden: es sind Bruchstücke größerer Ziegeldarstellungen in so kleinen Figuren, daß jeder Ziegelstein ganze Gestalten zeigt. Doch haben die Gestalten des einzigen Bruchstücks, das sicher im Nordwestpalast zu Nimrud gefunden worden, ihre Köpfe verloren (Taf. 17a). Im Gegensatze zu späteren Darstellungen dieser Art zeigen sie in schwarzen Umrissen auf gelbem Grunde grünliche (ursprünglich blau gewesene) und ockergelbe Gewänder mit weißem Besatz. Den Ornamentmotiven der Ziegel entsprechen die der gestickten Gewänder des Königs und

seiner Großen. Die ganze ältere assyrische Ornamentik mit ihren teils im Reihenstil, teils im Wappenstil angeordneten Tier- und Pflanzenmotiven tritt uns hier in feinster Ausführung entgegen. Die ägyptische Lotosblume aber fehlt noch; und die Bronzegefäße mit ägyptischen Motiven, die in diesem Palast gefunden worden, müssen erst später hier niedergelegt worden sein.

Assurnasirpals Sohn, Salmanassar II. (860—824 v. Chr.), baute zunächst den Ann-Adad-Tempel in Assur, der abgebrannt war, in etwas kleinerem Umfang, aber im wesentlichen in der alten Gestalt wieder auf (Taf. 15b), errichtete sich dort auch einen Palast, der nur durch Ziegeleinschriften bekannt ist, erbaute sodann den Zentralpalast in Nimrud (Kalach) und erweiterte die schon unter seinem Vater begonnenen Bauten zu Im-gur-Bel (Balawat). Die wichtigsten plastischen Werke, die unter seiner Regierung entstanden, befinden sich im British Museum: so der sogenannte „schwarze Obelisk" mit seinen an allen vier Seiten in fünf Reihen übereinander angebrachten Darstellungen tributpflichtiger Könige mit ihren Elefanten und Kamelen (Abb. 144), so die in Assur (Kalat-Schergat) gefundene sitzende Basaltstatue des Königs ohne Kopf, so die meisten der berühmten aus Bronze getriebenen Belagplatten des Tores zu Balawat mit Darstellungen aus den Feldzügen des Königs. Das Sitzbild des Königs wirkt immer noch wie eine Nachahmung der sitzenden Königsstatuen von Tello (vgl. S. 116). Die Bronzereliefs aus Balawat, von denen sich einige in der Sammlung Le Clercq in Paris befanden, die meisten aber dem British Museum gehören, sind in Deutschland durch Billerbeck und Delitzsch veröffentlicht worden (Taf. 16). Es sind wagerechte Bronzestreifen, mit denen die Palasttüren verkleidet waren. Rosettenbänder trennten die Streifen voneinander. Ihre kunstreich getriebenen, aber nicht überall gleichwertigen Flachreliefs stellen die Ruhmestaten des Königs, seine Beutezüge und Siegesfeste dar. Das meiste ist in reinem Friesreliefstil gehalten. Hier und da aber werden die Hintergründe schon weiter ausgeführt als in den großen Steinreliefs des Nordwestpalastes. Merkwürdig ist in einer Landungsszene die einmal durch unmittelbare Beobachtung vorausgenommene allmähliche perspektivische Vergrößerung der aus dem Hintergrund hervormarschierenden Lastträger (Taf. 16, unten). Im allgemeinen ist der Stil flauer als im Nordwestpalast (vgl. auch Abb. 130).

Abb. 143. Bildsäule des Assurnasirpal, im British Museum. Nach Photographie von Mansell.

Von den Bildwerken dieser Zeit, die Andrae in Assur ausgegraben hat, kommt besonders der Rumpf eines kolossalen Basaltbildes Salmanassars II. in Betracht, der das assyrische Fransengewand trägt. Seine Linke liegt geballt vor der Brust. Die Rechte hängt herab. Das Werk ist noch nicht in einem Museum aufgestellt worden.

In Salmanassars II. Zentralpalast zu Nimrud aber wurde auch das feinste Stück assyrischer Ziegelmalerei gefunden, das auf uns gekommen ist (Taf. 17c). In ganzen Figuren auf einem einzigen Ziegel stellt es den König, dem ein Eunuche und ein bärtiger Krieger folgen, dar, wie er mit einer Schale in der erhobenen Rechten eine nur halb erhaltene, ihm gegenüberstehende Gestalt begrüßt. Die Umrisse sind noch schwarz, aber kaum mehr sichtbar. Die verblaßten Farben der Gewänder stehen weiß, dunkelgelb und grünblau auf hellgelblichem Grunde. Die Gestalten sind schlanker als in den gleichzeitigen Reliefs; in den Armen und Beinen ist nichts von übertriebener Muskulatur zu bemerken. Aus der Südostruine Kalachs aber, die der Zeit Adadniraris III. (811—782) angehören mag, stammen zahlreiche Bruchstücke eines Ziegelgemäldes im Britisch Museum, das sich durch die weißen Umrisse seiner Gestalten von den älteren Ziegelmalereien unterscheidet (Taf. 17b). Innerhalb der weißen Umrisse stehen die auffallend schlanken und muskellosen Gestalten hellgelb und hellblau auf grünlichem oder gelblichem Grunde.

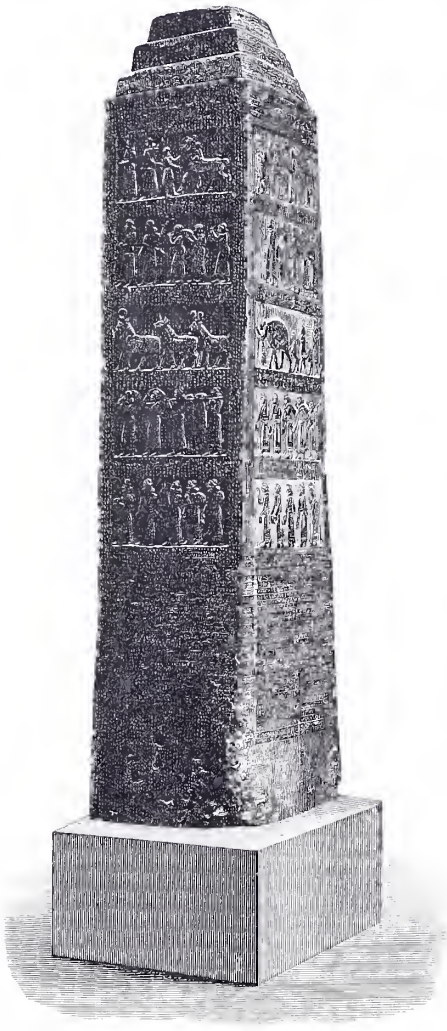


Abb. 144. Der „schwarze Obelisk" Salmanassars II., im Britisch Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 138 u. 139.)

Tiglatpilesers (III.), des Usurpators (745 bis 727), Palast in Kalach wurde von seinem Nachfolger zerstört. Die Reliefplatten der Palastsäle verwandte Asarhaddon später für seinen Neubau. Zu ihnen gehören sicher die von Layard veröffentlichten Darstellungen, wie der Aufzug der eroberten Götterbilder, die von Männerpaaren auf den Schultern getragen werden.

Einen neuen Aufschwung nahm die assyrische Kunst unter den Sargoniden. Gleich Sargon selbst (722—705), der sich in Erinnerung an den großen alten babylonischen Eroberer (vgl. S. 117) als König von Babylon seit 709 Sargon II. nannte, erbaute sich an der Stelle des jetzigen Khorsabad am Abhang des Gebirges die Festung Dur Sarrukin, an deren westlicher Ringmauer sich sein stolz gezinnter Riesenpalast erhob. In Assur ließ er die alten, mit Emailziegeln verkleideten Rampen und Treppen des Assurtempels durch eine mächtige Terrasse ersetzen, deren Ziegelschmelzverzierungen auf blauem Grunde aus gelben Rosetten bestanden, in deren Mitte blaue Tonknäufe plastisch hervorragten. In Dur Sarrukin (Khorsabad) aber, das Perrot „das Versailles dieses assyrischen Ludwig XIV." nennt, entfaltete er seine Haupttätigkeit als Bauherr. Auf der Palastterrasse stand, südwestlich neben dem Königsschloß, auch die Zikkurat, der Tempelturm, der sich nach Thomas und Place wahrscheinlich in sieben nach oben kleiner werdenden

Stockwerken erhob, von denen sich vier erhalten haben. Die Außenwände der massiven Stockwerke sind durch vertiefte Streifenfelder von stufenförmigem Profil gegliedert und mit einem Stuckbewurf bekleidet, der im ersten Geschoß weiß, im zweiten schwarz, im dritten rot, im vierten wieder weiß (vielleicht ursprünglich blau) bemalt gewesen sein soll. Nach Maßgabe von Angaben Herodots über die Farbenzonen der Mauern von Ekbatana hat Thomas das fünfte Geschoß orangerot, das sechste silbergrau, das höchste goldfarbig hergestellt (Abb. 145). Koldewey hält auch dieser Ergänzung gegenüber daran fest, daß sie nicht erwiesen sei, stellt aber die Möglichkeit ihrer Richtigkeit nicht in Abrede. Die Zikkurat von Khorsabad gehört zu den drei Tempeln, die sich in geschlossener Gruppe (Abb. 146, unten links) im Südwesten an den Sargonspalast anschließen, für dessen „Harem" man sie früher erklärte. Seit Koldeweys und Andraes Ausführungen unterliegt es keinem Zweifel mehr, daß es drei Tempel waren, von denen zwei in südnördlicher, einer in ostwestlicher Richtung, wie alle assyrischen Tempel, aus Hof, Breithalle und Langhaus bestanden. Zwei mächtige Torbauten führten ins Innere des Palastes, einer von Nordosten, einer von Südosten. Die drei Toröffnungen eines jeden waren mit menschenköpfigen Flügelstierpaaren (Abb. 147) ausgestattet. Am Südosttor stand zu beiden Seiten zwischen den Flügelstieren eine mächtige menschliche Gestalt, die mit der einen Hand einen emporgehobenen Löwen an sich drückt, mit der anderen ein Sichelschwert hält: vielleicht eine Darstellung jenes

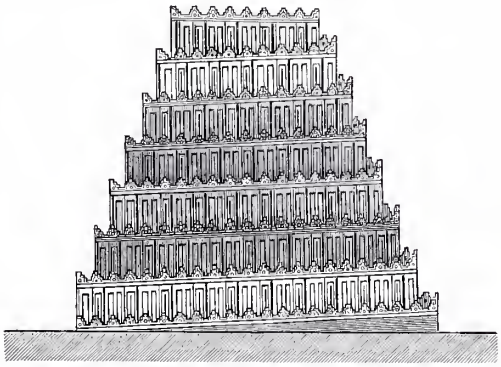


Abb. 145. Rekonstruktion des Zikkurat von Khorsabad. Nach Thomas.

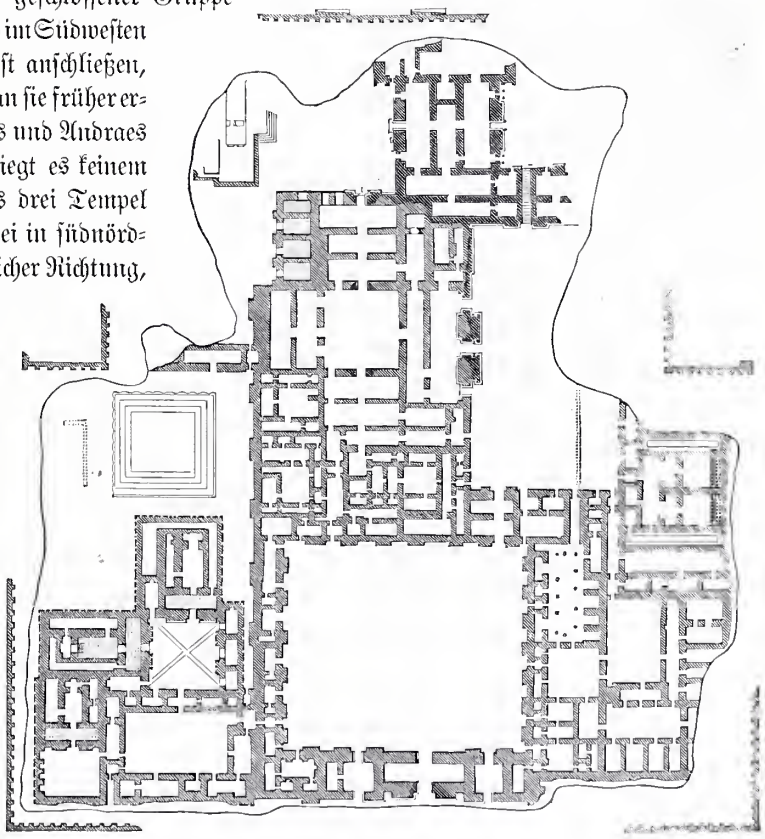


Abb. 146. Plan des Sargonpalastes zu Khorsabad. Nach Perrot und Chipiez.

babylonischen Nationalhelden Gilgamesch, wie wir sie schon auf altbabylonischen Zylindern (Abb. 111e) gefunden haben (Abb. 148). Die Toröffnungen waren gewölbt und mit emaillierten Ziegeln eingefaßt. Am reichsten an plastischen Bildwerken waren die Höfe und Säle des Herrenhauses. Am üppigsten mit glasierten Ziegeln geschmückt waren die zum Teil mit Tonnengewölben bedeckten Gänge der Tempelgruppe. Einer von ihnen zeigt unter der aus dichtgereihten Halbsäulen bestehenden Wandverzierung (Abb. 149) einen Sockel aus glasierten Ziegeln, die sich zu einem Gemälde von schreitenden Löwen, Stieren und anderen Tieren neben einem Apfelbaum zusammenfügen. Der Grund ist hier hellblau. Die Tiere und Gegenstände sind gelb mit weißen Zutaten. Der Fruchtbaum hat sogar saftgrüne Blätter.

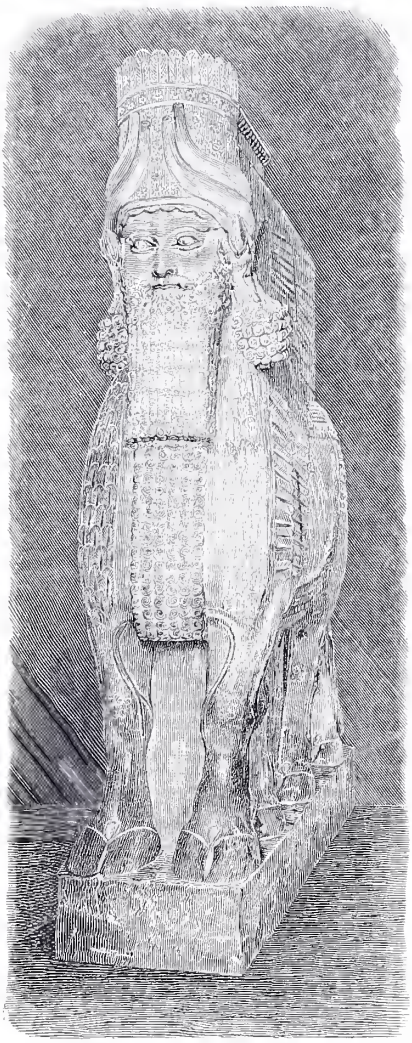


Abb. 147. Menschenköpfiger Flügelstier von Khorsabad, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon. (Zu S. 141.)

Die plastischen Bildwerke von Khorsabad befinden sich zum größten Teile im Louvre zu Paris. Der Bronzelöwe von Dar Sarrukin ist nicht minder lebendig als der Steinlöwe von Kalach im Britisch Museum. Im Palaste Sargons hat man aber auch nicht weniger als 26 Paare von alabasternen Flügelstieren mit Menschenköpfen gefunden. Dazu im Hochrelief jene Gilgameschgestalten, die immer noch, wie übrigens auch einige Flügelgeister, von vorn gesehen sind, ihre Füße aber gleichwohl, wie im Profil gesehen, nach einer Seite strecken. Daß solche Unbeholfenheiten nicht stilistisch gewollt sind, sondern dem Unvermögen des Künstlers entstammen, ist augenscheinlich. Die Alabaster-Reliefplatten, die aus dem Palaste Sargons stammen, würden, aneinandergereiht, eine Länge von 2 km haben. Dem Inhalt nach stellen sie ähnliche Vorgänge dar wie die von Kalach. Immer handelt es sich um eine Bilderchronik des Lebens des Königs. Doch wird hier z. B. auch der Palastbau mitgeschildert. Dem Stil nach machen sich schon deutlichere Wandlungen bemerkbar. Das Relief wird höher. Das Inschriftenband, das in Kalach über alle Gestalten hinwegzulaufen pflegte, ist ein für allemal abgetan. Die Freude an der Darstellung der Einzeldinge nimmt zu. An den Figuren zeigt sich dies in der plastischen Bildung der Augensterne, die von jetzt an zur Regel wurde (Abb. 150). In den Hintergründen, die einen wesentlich größeren Raum einnehmen als bisher, sind die Einzelheiten sorgfältiger beobachtet und wiedergegeben. Man unterscheidet die Bäume ihren Arten nach, das Meerwasser an seinen Muscheln und anderen Bewohnern sowie an der Unregelmäßigkeit der in ihm zerstreuten Spiralwellen von dem Flußwasser, dessen Spiralen stets der Richtung der Strömung folgen. Man sieht Vögel in den Zweigen der Bäume, Rebhühner, die über den Weg laufen. Die Ausführung

ist bei alledem schwächlicher als in der älteren Kunst von Kalach. Dem Gesamteindruck nach erscheinen die Reliefs aus dem Palaste Assurnasirpals im British Museum strenger und derber, aber auch frischer und innerlich größer als die aus dem Palaste Sargons im Louvre. In Sargons Palast wurde jenes einzige kugelförmige Säulenkapitell der assyrischen Kunst gefunden (Abb. 132), das wir kennen gelernt haben. Im übrigen tritt uns die Weiterentwickelung der Steinornamentik in der bekannten steinernen Türschwelle des Louvre entgegen (Abb. 151). Der äußere Rahmen dieser Schwellenplatte besteht aus einer Reihe rein ägyptischer Lotosblüten, die mit Lotosknospen abwechseln und mit ihnen durch halbkreisförmig gebogene Stengel verknüpft sind. Den inneren Rahmen bildet ein mit Rosetten geschmücktes Band. Das innere Hauptfeld besteht aus aneinandergereihten Sechsblättern. Die Ägypter rückten in Krieg und Frieden immer mehr in den Gesichtskreis der Assyrer.

Abb. 148. Skulptur vom Südosttor des Palastes zu Khorsabad, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

Sargons Sohn Sanherib (705—681 v. Chr.), der Zerstörer Babylons, der Bekrieger Ägyptens, verlegte seine Residenz wieder nach Ninive, das erst unter ihm die anerkannte Hauptstadt des Reiches wurde, zeitweise auch wieder nach Assur, wo er den Assurtempel erweiterte und dem Gotte vor den Toren der Stadt eines jener „Festhäuser" errichtete, in denen zu bestimmten Festzeiten alle Götter der assyrischen Städte, in ihren Bildern zusammengetragen, sich zu versammeln pflegten. Andrae hat eingehend darüber berichtet. Die weiträumigen Höfe waren teilweise von Pfeilerhallen umgeben. Wiederausgegraben sind, außer den Grundmauern, die zahlreichen, mit Zuflußkanälen versehenen Pflanzengruben des Obstgartens und Bruchstücke der Bronzebeschläge von den Türflügeln des Festbaues. Mit meilenlangen Mauern befestigte Sanherib sodann die Hauptstadt Ninive, in der er sich zwei Paläste errichtete, an der Stätte des heutigen Kujundschik den Südwestpalast, einen anderen im südlichen Stadtteil, zu Nebi-Junus. Felsenreliefs hinterließ er in den Tälern von Bavian und von Maltaiya. Hier wie dort sind große nationale, mit hohen Mützen bekleidete Götter, auf Tieren stehend, in übermenschlicher Größe dargestellt, wie sie vom Könige verehrt werden. Hier wie dort ist trotz der schlankeren Verhältnisse der strenge alte Reliefstil gewahrt. Keine Hintergrundsdarstellungen unterbrechen die ruhige Fläche, von der die Gestalten sich abheben. Anders aber verhält es sich mit den großen Bilderchroniken aus Sanheribs Palast zu Kujundschik. Große landschaftliche Zusammenhänge ziehen sich hier über mehrere Tafeln hin; und Merkwürdigkeiten der assyrischen Baukunst, wie vier kugelförmige Säulenfüße

(vgl. S. 130) und ein plastisch mit Tiergebilden verzierter steinerner Türsturz, sind in diesem Palaste gefunden worden. Die Alabasterplatten seiner Bilderchronik befinden sich zum Teil im Berliner, zum größeren Teil aber im Britisch Museum. Einige der Berliner Tafeln, wie unsere Darstellung des Königs mit seinem Rosse (Abb. 152), zeigen auch hier noch die einfache Anordnung der guten alten Zeit. Auf anderen aber, wie der Berliner Tafel, die die Fortschaffung von Bannstämmen auf Zweiradkarren veranschaulicht, und den meisten Londoner Platten kommt wirklich ein neuer Stil zum Durchbruch. Die an mannigfaltig individualisierten Bäumen, Gebäuden und Gewässern reichen Gründe schließen sich nunmehr zu fest in sich zusammenhängenden Landschaften zusammen, und eine Fülle sittenbildlicher Motive durchbrechen und beleben die einförmigen Historien. Die kleiner und schlanker gewordenen Gestalten werden in verschiedenen Reihen übereinander in die Landschaft verteilt, manchmal auch, reihenlos durcheinandergewürfelt, in sie zerstreut. Den landkartenartig ausgebreiteten Hintergründen aber, deren Berge immer noch aus dem konventionellen Schuppennetz bestehen, deren Flüsse immer noch mit den hergebrachten Wellenspiralen ausgestattet werden, fehlt es trotz ihres Zusammenhanges immer noch an jeder Perspektive; und den ganzen Darstellungen fehlt es gerade wegen des Hereinspielens so vieler malerischer Elemente an jeder festen plastisch-dekorativen Haltung.

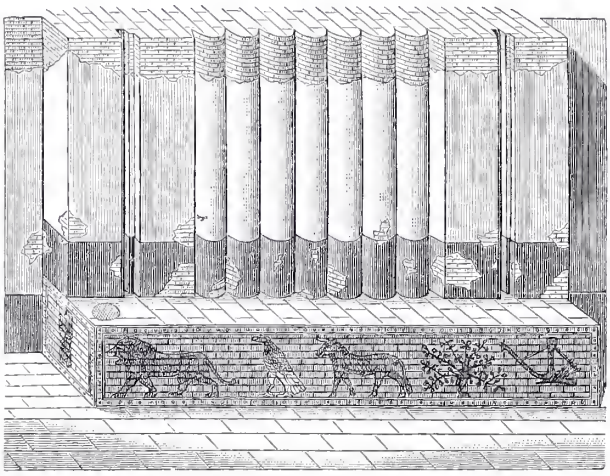


Abb. 149. Wandverzierung aus dem Frauengemach des Palastes von Khorsabad, im Louvre. Nach Thomas. (Zu S. 142.)

Dazu beweist die steinerne Türschwelle aus dem Palaste Sanheribs im Britisch Museum (Abb. 153), daß auch die Zierformen innerhalb des alten Stiles immer reicher ausgebildet werden. Der Rand aus ägyptischen Lotosblüten und Knospen gleicht dem der Schwelle von Khorsabad im Louvre (Abb. 151); aber die quadratischen, von Rosetten umgebenen Innenfelder zeigen eine neue prächtige Verwertung des Lotosmotivs. Man sieht, das ägyptische Erbe wird weitergebildet, um in dieser Gestalt den jüngeren Kunstvölkern überliefert zu werden. Ist die ganze Kunstübung Sanheribs auch nicht eigentlich als ein Fortschritt in künstlerischer Beziehung anzusehen, so ist sie doch gerade wegen ihres Ringens mit neuen Anschauungen von größter Wichtigkeit für die Entwickelungsgeschichte der assyrischen Kunst.

Sanheribs Nachfolger Asarhaddon (681—667), der Eroberer Ägyptens, der Erneuerer Babylons, kommt kunstgeschichtlich zunächst als Erbauer des nie vollendeten gewaltigen Südwestpalastes zu Kalach in Betracht, errichtete sich aber auch den von Koldewey ausgegrabenen Palast zu Sendschirli, der Stadt der Chatti oder Hettiter, die er eroberte; und vom Torbau dieses Palastes stammt sein Siegesdenkmal im Berliner Museum, das ihn als Sieger über Ägypten und Syrien in etwas provinzieller Formensprache verherrlicht.

Unter Asarhaddons Sohn Assurbanipal (668—626), dem Sardanapal der Griechen, dem Delitzsch eine zusammenfassende Studie gewidmet hat, erlebte die assyrische Kunst dann in neuer

Eigenart eine neue Blüte. Die Kunst Assurbanipals kann es an Kraft und strenger Größe mit jener Assurnasirpals freilich nicht aufnehmen, ist jedoch klarer, freier und reiner als die Sanheribs. Das assyrische Naturgefühl, das sich am großartigsten in den Tierdarstellungen äußert, erhebt sich hier zur höchsten Wahrheit, die assyrische Technik zur höchsten Weichheit und Freiheit, die innerhalb der Gesamtstufe der assyrischen Kunst zu erreichen waren. Assurbanipal errichtete sich an der Nordseite der großen Terrasse von Kujundschik den hauptsächlich durch Hormuzd Rassam und George Smith wieder bloßgelegten, von herrlichen Parkanlagen umgebenen Nordwestpalast, dessen prächtige Alabasterreliefs zu den Zierden des British Museum gehören. Die Schlachtszenen, die die Kriege Assurbanipals gegen die Elamiten darstellen, sind freilich im ganzen genommen ebenso überfüllt, ebenso zerstreut und verwirrt wie die Darstellungen Sanheribs. Aber ihre Einzelheiten sind oft geschmackvoller und lebendiger; und wie in absichtlicher Abkehr von dem Vorwiegen der landschaftlichen Gründe werden diese manchmal gerade bei den Jagdszenen völlig weggelassen (Abb. 154), dafür in anderen Fällen aber mit so fein und liebenswürdig in sich abgeschlossenen Stilleben ausgestattet, daß diese manchmal zum Hauptzweck der Darstellung geworden zu sein scheinen (Abb. 155). Da schlingen sich Weinranken um Tannen und Zypressen, da hängen die Trauben in natürlicher Fülle zu beiden Seiten herab, da sprießen hochstengelige Sonnenblumen neben dem Parkbaum empor, unter dem eine zahme Löwin liegt. Zu den bekanntesten anderen Darstellungen dieser Folge gehören: Assurbanipal auf der Jagd, wie er in reicher Kleidung zu Pferde den Bogen mit bewegter Hand spannt; die wilden Pferde und Ziegen auf der Flucht, die ohne landschaftlichen Grund äußerst lebendig wiedergegeben sind; der verwundete Löwe, der, auf dem Boden sitzend, mit weitgeöffnetem Rachen einen mächtigen Blutstrom ausspeit (Abb. 156); die von drei Speeren durchbohrte Löwin, die, schmerzlich aufbrüllend, die bereits gelähmten Hinterbeine nicht mehr nachzuschleppen vermag; und das Gelage des Königs (Abb. 157), der neben der thronenden Königin — beide erheben die Schale an ihre Lippen — in einer Weinlaube ruht, vor der die Musikanten in einem Palmen- und Zypressenhain aufspielen. Schon daß die Königin mit dargestellt ist, war eine Neuerung.

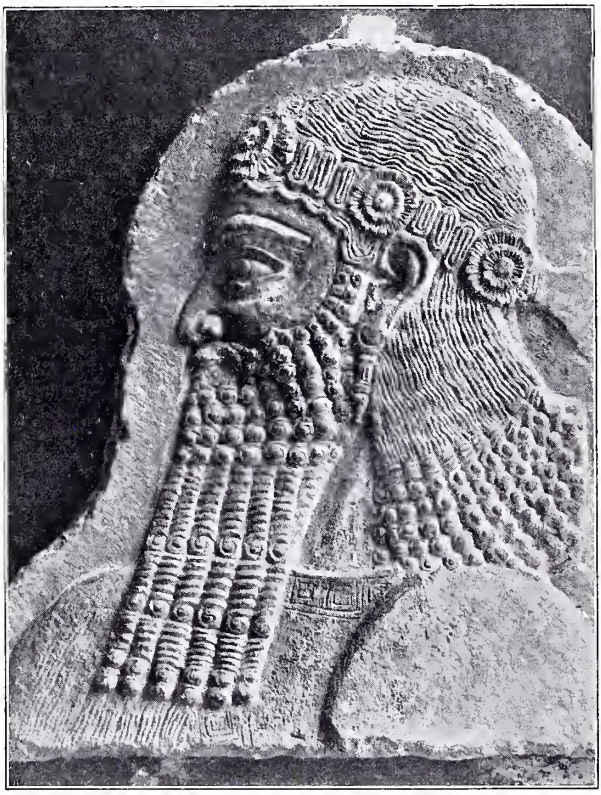


Abb. 150. Assyrischer Königskopf. Relief von Khorsabad, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon. (Zu S. 142.)

Assurbanipals (Sardanapals) Sohn Sinscharischkun, der Sarakos der Griechen, tritt uns als Bauherr inschriftlich auf den Ziegeln des Nabo-Tempels in Assur entgegen, den Jordan ausgegraben und besprochen hat. Seine Gesamtanlage (Abb. 158) erinnert an die des alten Anu-Adad-Tempels. Unter Sinscharischkun nahm die assyrische Herrlichkeit ein jähes Ende. Nabopolassar von Babylon verband sich mit Kyaxares von Medien zur Bekämpfung des gemeinsamen Erbfeindes. Um 606 hatten sie ihr Ziel erreicht. Sinscharischkun verbrannte sich mit seinen Frauen und Schätzen. „Alle vier Residenzen", sagt Eduard Meyer, „Ninive, Dur Sarrukin, Kalach und Assur, gingen in Flammen auf und wurden dem Erdboden gleichgemacht, um nie wieder bewohnt zu werden ... Gründlicher ist nie ein Volk besiegt worden als die Assyrer."

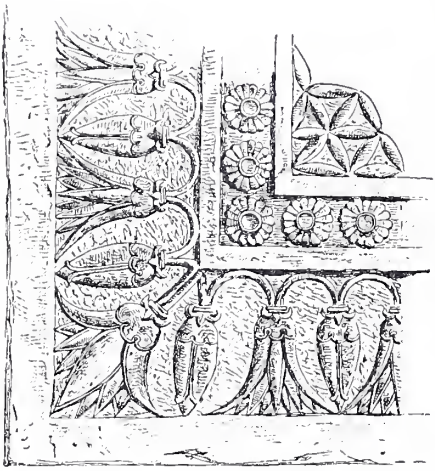


Abb. 151. Steinerne Türschwelle von Khorsabad, im Louvre. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 143.)

Es dauerte noch über ein Jahrhundert, bis irgendein jüngeres Kunstvolk in der großen Kunst die Stufe der Wahrheit und Freiheit erklommen, die die Assyrer in ihrer Art erreicht hatten. „Die Holländer des Altertums" hat Oppert sie genannt. In bezug auf die Ausbildung der Landschaft, auf die Durchbildung der Tiergestalten in ihren Formen und Bewegungen, in bezug auf den ganzen Wirklichkeitssinn, mit dem sie geschichtliche Begebenheiten, soweit ihr Vermögen reichte, darstellten, kann man das gelten lassen. Man darf

Abb. 152. Sanherib, Roß und Diener. Relief vom Palaste zu Ninive, im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 144.)

aber auch den idealen Geist nicht übersehen, der uns aus manchen der großen Zeremonienbilder anspricht, die uns den König im Verkehr mit Göttern und guten Geistern zeigen. Diese als geflügelte Menschen darzustellen, ist eine mesopotamische Besonderheit, die sich in den christlichen Engeldarstellungen bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Freilich hielten die Assyrer daneben

auch an tier-menschlichen Zwitterbildungen weniger idealer Art zur Bezeichnung des Überirdischen fest; doch sind manche ihrer Zwitterbildungen organischer gestaltet als die der Ägypter. Von einer Verklärung des menschlichen Leibes aus ihm selbst heraus zu göttlicher Idealität und von einer Durchgeistigung des menschlichen Antlitzes mit seelischen Empfindungen aber blieben die Assyrer weiter entfernt als die Ägypter; und in der Individualisierung der Leiber und besonders der Köpfe blieben sie vollends hinter ihnen zurück; die Bildniskunst blieb ihnen fremd. Ein zeitgemäßer Fortschritt zeigte sich den Ägyptern gegenüber höchstens in Einzelheiten, keineswegs in der ganzen Entwickelungsstufe, auf der ihre Kunst steht.

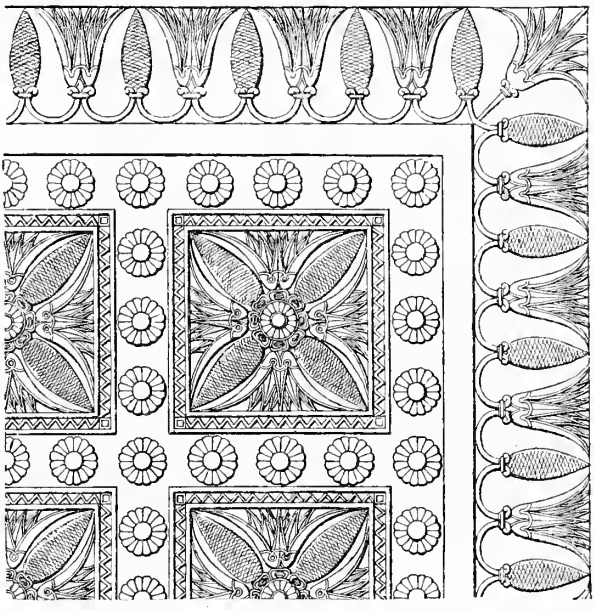


Abb. 153. Türschwelle aus dem Palast Sanheribs zu Ninive, im British Museum. Nach Layard. (Zu S. 144.)

3. Die neubabylonische Kunst.

Der Assyrerkönig Sanherib hatte das alte Babylon 689 v. Chr. durch Feuer und Wasser vom Erdboden vertilgt. Die alte Euphratstadt lag, trotz Asarhaddons Herstellungen, zum größten Teil noch in Trümmern, als Nabopolassar, der Chaldäer, Babylonien zu neuem Leben erweckte. Den wenigsten übrigen Städten des Reiches war es besser ergangen als der Hauptstadt. Was nicht von Feindeshand zerstört worden, war durch Verwahrlosung und Verarmung zugrunde gegangen. Nabopolassar selbst nahm die Herstellung Babylons in die Hand. Er begann die Anlage der gewaltigen Befestigungswerke der Hauptstadt und die Errichtung eines neuen Herrscherschlosses. Aber erst seinem Nachfolger Nebukadnezar II. (604—562) war es beschieden, dem neubabylonischen Reiche eine neubabylonische Kunst zu geben. Nicht nur in Babylon selbst, sondern in allen Städten des Landes, in Ur, Larsa, Urek,

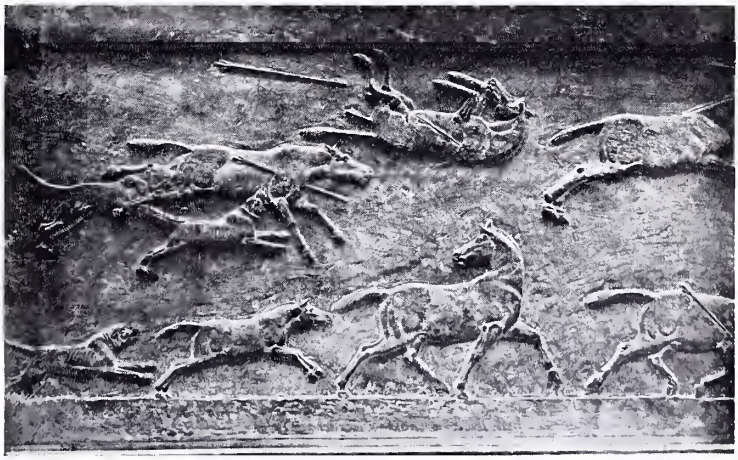


Abb. 154. Jagdszene. Relief von Kujundschik, im British Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 145.)

Nippur, Sippara, stellte er die verfallenen Tempel wieder her, schmückte er die Paläste mit frischer Pracht. Nicht seine Feldzüge, sondern seine Bauten betrachtete Nebukadnezar als seine

Abb. 155. Tiergartenszene. Relief von Kujundschik, im British Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 145.)

eigentlichen Taten. Nur ihrer rühmte er sich in seinen Inschriften. Und wie Nebukadnezar am Anfang, so suchte Nabonid (555—539) am Ende des neubabylonischen Reiches, das Kyros, der große Perserkönig, schon 538 eroberte, den Glanz der früheren Jahrtausende Babyloniens

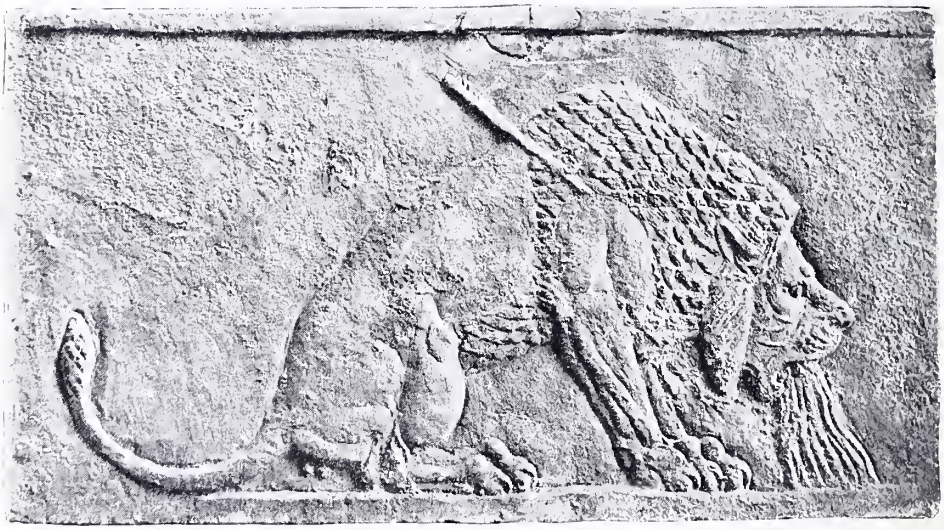


Abb. 156. Blutspeiender Löwe. Relief von Kujundschik, im British Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 145.)

forschend und schaffend wieder zu beleben. Nicht viel länger als ein halbes Jahrhundert blühte die neubabylonische Kunst. Die Spuren, die sie hinterlassen hat, sind nicht eben zahlreich; die französischen und englischen Grabungen haben gerade hier keine bahnbrechenden Erfolge gehabt;

um so erfolgreicher waren die Arbeiten, die die Deutsche Orient-Gesellschaft unter Koldeweys Leitung an der Stätte der alten Weltstadt ausführen ließ und gegenwärtig noch weiterführt. Schließlich hat Koldewey bereits ein zusammenfassendes Buch über die neubabylonische Kunst herausgegeben. Zum Glück stehen die Schriftquellen gerade hier den erhaltenen Bruchstücken ergänzend und erläuternd zur Seite.

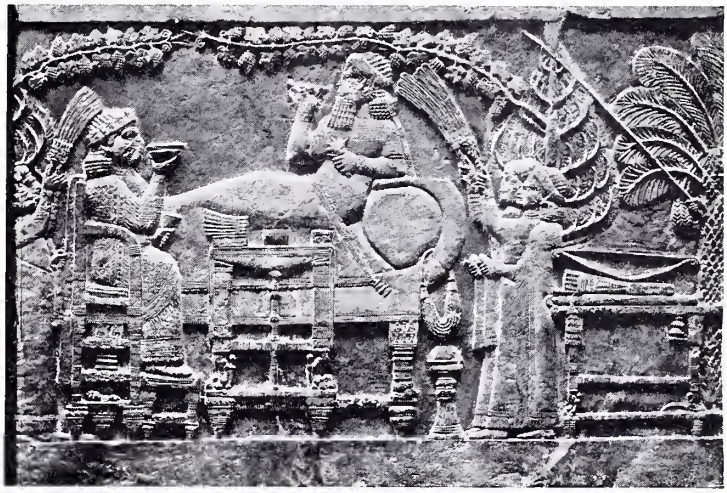


Abb. 157. Königsgelage in einer Weinlaube. Relief von Kujundschik, im British Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 145.)

Das gewaltige Viereck der Stadt Babylon war nach Herodot an jeder Seite 120 Stadien (etwa 22 km) lang. Die aus gebrannten Ziegeln, Asphalt und Rohrschichten errichtete Riesenmauer, deren Breite Herodot auf 50 Ellen schätzte, ist, wie die deutschen Ausgrabungen festgestellt haben, in der Tat 42 m dick gewesen. Die „hundert" Tore der Mauer, samt den Pfosten und Simsen, sollen von Erz gewesen sein; und dem entspricht Rassams Fund der Hälfte einer mächtigen bronzenen Türschwelle in Borsippa. Die an ihrer oberen Seite mit Rosetten in Viereckfeldern geschmückte Vollgußplatte befindet sich im British Museum.

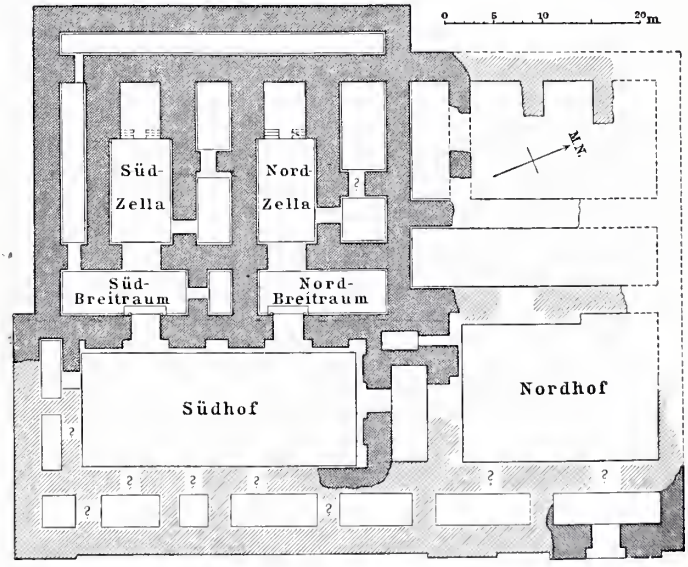


Abb. 158. Grundriß des Doppeltempels Sinschar ischkuns in Assur. Nach den „Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft". (Zu S. 146.)

Die Hauptwerke auch der neubabylonischen Baukunst waren Paläste und Tempel. Mit dem Prachtpalast des linken Stromufers waren die berühmten „hängenden Gärten der Semiramis" verbunden, die die Alten zu den sieben Weltwundern zählten. Wir wissen, daß Nebukadnezar diesen Kunstgarten für seine medische Gemahlin Amytis anlegen ließ, um ihr die Berge ihrer Heimat zu ersetzen. Diodor schildert ihn als Terrassenanlage, „ansteigend wie ein Berg, ein Stockwerk über das andere". Daß die Stockwerke auf Wölbungen ruhten, fügt Strabo hinzu.

Zu den Hauptgebäuden Babylons aber gehörte auch der große Tempel des Bel oder Marduk, neben dem der berühmte „Turm von Babel" aufragte. Die Umfassungsmauern des Gesamtheiligtums bildeten nach Herodot ein Viereck, das an jeder Seite zwei Stadien (etwa 370 m) lang war; „und in der Mitte dieses Heiligtums war ein Turm gebaut, durch und durch von Stein, ein Stadion (185 m) lang und breit; und auf diesem Turm stand ein zweiter Turm und auf diesem wieder ein anderer und so acht Türme, immer einer auf dem anderen. Von außen aber führte eine Wendeltreppe um alle Türme herum und hinauf; und in dem letzten Turm war ein großer Tempel..." Man sieht, Herodot schildert einen Stufenturm der bereits wiederholt (S. 114 und 127) besprochenen Art.

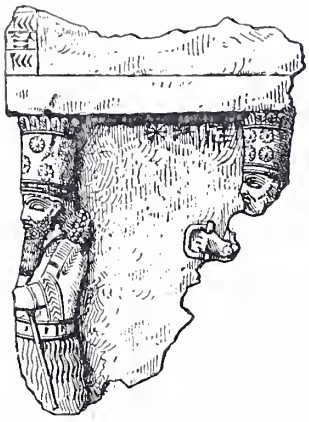


Abb. 159. Kalksteinbruchstück von El Kasr, im Britisch Museum. Nach Perrot und Chipiez.

Die anderen Künste entfalteten sich auch in Babylon im engsten Anschluß an die Baukunst. Die Götter der babylonischen Bildhauerei kennen wir nur aus den Schriftquellen. Herodot und Diodor berichten von goldenen und silbernen Riesenstandbildern, die jenen Tempel auf der Höhe des Beltums schmückten. Von einer goldenen Kolossalstatue des Bel berichtet auch der Prophet Daniel (III, 1); von ehernen Königsbildern erzählt Diodor nach Ktesias. Erhalten hat sich von architektonischen Bildhauerarbeiten z. B. im Britisch Museum ein in El Kasr gefundenes Kalksteinbruchstück (Abb. 159), das zwei bärtige Männer darstellt, die auf ihrer hohen Federtiara atlantenartig einen Simsbalken tragen. Zierzwecken aber haben wohl auch die kleinen, mit Reliefdarstellungen geschmückten babylonischen Terrakottaplatten gedient, von denen die von Rawlinson in Birs-Nimrud gefundene dem Britisch Museum gehört; anschaulich genug stellt sie einen halbnackten Diener dar, der einen mächtigen Hund an der Leine führt (Abb. 160).

Abb. 160. Diener mit Hund. Neubabylonische Terrakottaplatte, im Britisch Museum. Nach Maspero.

Metallverkleidungen scheinen in Babylon eine noch größere Rolle gespielt zu haben als in Ninive. Bestätigen aber können wir die Nachrichten Diodors über wirklich farbige Wandgemälde an den Umfassungsmauern der Hauptpaläste. An der mittleren Mauer sollen „allerlei wilde Tiere" in natürlichen Farben dargestellt gewesen sein. Auf Wänden und Türmen der dritten Mauer, die den nicht erhaltenen Palast des Perserkönigs Darius umfaßte, sollen Jagdszenen der Königin Semiramis wiedergegeben worden sein. Daß die babylonischen Wandgemälde dieser Art aus überglasten Ziegeln zusammengesetzt waren, haben die Ausgrabungen unseres Jahrhunderts festgestellt. Die Kunst, die Ziegel zu bemalen, mit Glasfluß zu überziehen und zum Schmuck der Gebäude zusammenzusetzen, war in Babylon heimisch. Die Assyrer machten nur einen sparsamen Gebrauch von der Ziegelmalerei, in der sie auch nie den Schmelz und die Farbenpracht der Babylonier erreichten. Der assyrische Ziegelschmelz verhält sich, wie Oppert

es ausdrückt, zum babylonischen wie Wasserfarben- zur Ölmalerei. Die assyrischen Kalkstein- und Alabasterreliefs verwandelten sich unter den Händen der neubabylonischen Künstler von selbst wieder in Ziegelgemälde. Ruht Opperts Hauptausbeute an derartigen Ziegelbruchstücken auch auf dem Grunde des Tigris, so haben sich im Britisch Museum und im Louvre doch genug ähnlicher Stücke erhalten, um unserer Einbildungskraft zu gestatten, die Tier- und Jagdbilder der Burgmauern von Babylon zu ergänzen; und die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts fortgesetzten deutschen Ausgrabungen werden das Berliner Museum, das schon eine Anzahl wertvoller babylonischer Glanzziegel besitzt, mit einer Fülle ähnlicher Bruchstücke bereichern. Die Inschriften stehen weiß auf blau. Das anscheinende Grün des Grundes ist nur verwittertes Blau. Gelb, Schwarz und Weiß sind auch hier neben Blau die Hauptfarben. Rot ist selten, ein sehr dunkles Gelb häufiger. Die „wilden Tiere" Diodors werden wir mit Koldewey in den Löwen, Stieren und Drachen an der Prozessionsstraße und dem Ischtar-Tor wiedererkennen. Die Jagd der Semiramis aber scheint in Bruchstücken vom Perserbau erhalten zu sein, unter denen sich persische Gewandmuster und ein Frauenantlitz in weißer Schmelzfarbe gefunden haben.

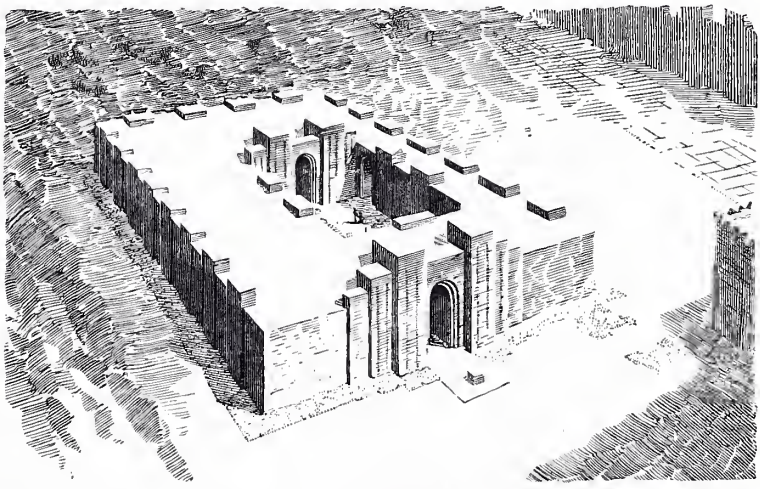


Abb. 161. Wiederhergestellte Ansicht des Nimmach-Tempels. Nach Koldewey. (Zu S. 152.)

Die von Koldewey und seinen Nachfolgern ausgegrabenen Trümmerstätten liegen zwischen Bagdad und Hille (Hillah) am linken Euphratufer. Im Norden des Gesamtbezirks ragt der Hügel Babil, unter dem das späte, mit jenen „hängenden" Gärten geschmückte Hauptschloß Nebukadnezars ruht. In der Mitte liegt der Hügel El Kasr, auf dem der von Nabopolassar begonnene, von Nebukadnezar erweiterte, aus Nordburg und Südburg bestehende Hauptpalast, aber auch der Tempel der Nimmach und die Mündung der alten Prozessionsstraße mit dem Ischtartempel wieder bloßgelegt worden sind. Weiter südlich liegt der Hügel Amran, unter dem der Haupttempel „Esagila" und der zu ihm gehörige große „Turm von Babel" erst teilweise wieder ausgegraben sind.

Die Südburg des Kasr ist ein Doppelpalast, da ein Gang sie in zwei Hälften zerlegt. Nabopolassars Hälfte ist aus ungebrannten, Nebukadnezars Hälfte aus gebrannten Lehmziegeln erbaut. Die Säle und Gemächer dieses und der übrigen babylonischen Paläste sind um Höfe gelagert. Säulen sind in ihnen nicht verwandt worden. Ein gewölbter Raum ist zum Vorschein gekommen. Glasierte, mit Darstellungsteilen geschmückte Ziegel, über die Andrae berichtet hat, kommen in der Südburg in drei Arten vor: zunächst mit Flachreliefs versehene, wie sie sich auch im Ischtar-Tor gefunden haben, sodann mit völlig flächig gemalten Verzierungen geschmückte, endlich aus künstlicher Steinmasse gegossene, die an den Umrissen der Darstellungen

mit erhöhten Rändern ausgestattet sind. Am besten erhalten hat sich die flache Ziegelmalerei der architektonischen Ziermotive eines Saales am Haupthofe der Südburg. Säulen mit doppelten Volutenkapitellen und Palmetten und Friese mit Rosetten, Blütenranken und Voluten sind dargestellt (Taf. 18b). Die Umrisse sind schwarz. Die Farben des Ziegelschmelzes sind dunkelblau, hellblau, gelb, weiß und grün.

Die Außenmauern aller babylonischen Paläste waren mit turmartigen Vor- und Rücksprüngen und mit senkrechten Rillen und Rundstäben gegliedert.

Von den acht Toren der Stadt kennen wir am besten das Ischtar-Tor, das Koldewey eingehend besprochen hat. Es war ein Doppeltor, das aus zwei gleichen Bauten hintereinander bestand. Das Ende der Prachtstraße, die im Tor mündet, war an beiden Seitenmauern in Ziegelschmelz-Relief mit großen, nach Norden schreitenden Löwen auf blauem Grunde geschmückt (Taf. 18a). Die Löwen sind teils weiß mit gelber Mähne, teils gelb mit grüner Mähne dargestellt. Auch die Torgänge waren mit Ziegelreliefbildern ausgestattet, die in abwechselnden Reihen übereinander realistisch aufgefaßt schreitende Stiere (Taf. 14b) und phantastisch dargestellte löwenbeinige Flügeldrachen (Sirrusch; Taf. 14a) darstellten. Nur in den obersten der 8—11 Reihen wechselten Flächendarstellungen dieser Art mit den Reliefbildern ab. Koldewey meint, daß die Kunst dieser mit Schmelzfarben versehenen Ziegelreliefs erst unter Nebukadnezar für dessen Bauten erfunden worden sei. Ihre dekorative Gesamtwirkung muß prachtvoll gewesen sein.

Abb. 162. Nackte weibliche Terrakottafigur vom Ninmachtempel. Nach Koldewey.

Über die Tempel Neubabylons und seiner Vorstadt Borsippa hat Koldewey im Zusammenhang berichtet. Ihr Gesamtbau pflegt im Rechteck ummauert zu sein, der Haupteingang an einer der Schmalseiten des Hofes zu liegen. Die Vorzella und die Zella aber, die in der Regel dem Haupteingang in dem Hof gegenüberliegen, sind hier nach wie vor als Breiträume gestaltet. Hinter oder neben ihnen lagen das Adyton und verschiedene Nebenräume. Diese Anlage zeigen wenigstens der „Emach" genannte Ninmach-Tempel (Abb. 161) und der sogenannte Tempel Z, der neben dem Haupthof noch einige Nebenhöfe besitzt. Beim Tempel „Epatutila", der der Ninib geweiht war, folgt der Durchgang durch den Hof der Längenrichtung; die drei Zellen aber liegen an der westlichen Langseite des Hofes nebeneinander (Taf. 15a). Der Tempel „Ezida" in Borsippa, der Nabu, dem Gott des Schrifttums, geheiligt war, hat auch den Haupteingang, den Zellen gegenüber, an der Breitseite, und neben ihm erhob sich die noch in ihren Trümmern machtvolle Zikkurat in einem weiten Außenhofe, der, wie es scheint, Pilgerwohnungen umfaßte. Von ähnlicher Gesamtanlage war der „Exagila" genannte Marduk-Bel-Tempel in Babylon, den Delitzsch als das babylonische Pantheon bezeichnet. Die Ausgrabung des Tempels und seines berühmten Zikkurat-Turmes haben Wetzel und Müller 1911 weitergeführt. Seine Nord- und Westfront waren mit je vier Doppeltürmen und starken

a

b

Taf. 18. Neubabylonische glasierte Ziegelfriese.

Nach den „Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft".

Torbauten ausgestattet. Der 1910 von Reuther ausgegrabene Ischtartempel am Merkes-Hügel ist der kleinste von allen. An dem Merkes-Hügel sind aber auch die Grundmauern babylonischer Wohnhäuser bloßgelegt worden, deren Räume um einen Hof angeordnet und mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet waren.

Massig, ernst und trotzig haben wir uns die mit Stufenzinnen bekrönten Bauwerke Alt- und Neubabylons im Geiste wieder aufzubauen. Die Vor- und Rücksprünge, die die Außenmauern senkrecht gliedern, erscheinen, wo sie die Mauern überragen, als Mauertürme, wie sie namentlich mit den rundbogigen Haupteingängen zu mächtigen Torbauten zusammenwachsen. „Was in den westlichen Kulturkreisen die Säule", sagt Koldewey, „das ist hier der Turm. Das senkrechte Rillen- und Stabwerk verkehrt den Gedanken an die mühselige Aufeinanderschichtung unendlich vieler wagerechter Ziegelreihen ins Gegenteil."

Von den Bildwerken aus Stein und Ton, die durch die deutschen Grabungen in Babylon zutage gefördert sind, läßt sich nicht viel Rühmens machen. Die Figürchen aus ungebranntem Ton vom Ninibtempel wie der Mann mit der Flasche, aus gebranntem Ton vom Ninmachtempel wie die nackte Frau (Abb. 162), die Koldewey veröffentlicht hat, sind immerhin charakteristische neubabylonische Arbeiten. Eine Kalksteinplatte vom Kasrhügel zeigt in feinem, durchgebildetem Relief die Verehrung von Ischtar und Adad durch einen Würdenträger. Der schwarze Grenzstein von Amram ist durch die Sternbilder seiner Oberseite und durch die Tracht des vortrefflich ausgearbeiteten Reliefs eines bezopften Königs mit der Federkrone bemerkenswert.

Die wenigen erhaltenen Werke dekorativer Plastik, auf die wir hingewiesen haben, die Siegelzylinder, soweit sie neubabylonischen Ursprungs sind, und die zahlreichen Bruchstücke von Ziegelgemälden zeigen, daß der neubabylonische Stil keineswegs eine besondere Weiterentwickelung des mesopotamischen Stils über den assyrischen hinaus bedeutet. Nur meint man im Sinne der Gesamtentwickelung der damaligen Zeit einzelnen Bruchstücken eine etwas größere Geschmeidigkeit der Formensprache anzufühlen. Weniger auf den Zeitgeist als auf die Bodenbeschaffenheit Mittel- und Südmesopotamiens aber ist es zurückzuführen, daß der Ziegelschmelz- und Metallschmuck in der Zierkunst Babylons unumschränkter herrschte als in der assyrischen, der ausgiebige Steinbrüche zur Hand waren. Ohne die farbige Pracht der Ziegelschmelzbilder würde die neubabylonische Kunst schal und dürftig erscheinen.

III. Die vorhellenische Kunst Kleinasiens, Syriens und des östlichen Mittelmeeres.

1. Die vorhellenische Kunst Kleinasiens einschließlich der hettitischen Kunst Nordsyriens.

Den beiden selbständigen, in sich befriedigten Kunstwelten des Niltals und Mesopotamiens tritt dem Alter und der Bedeutung nach als drittes Welt- und Kunstreich zunächst das gebirgige Ländergebiet Kleinasiens gegenüber, das, an drei Seiten vom östlichen Mittelmeer, vom Ägäischen Meer und vom Schwarzen Meer bespült, über den oberen Euphratstrom nach Armenien und über das Taurusgebirge nach Nordsyrien herübergreift.

In der Vorgeschichte Kleinasiens fesselt an seiner Nordwestküste zunächst Troja unsere Blicke, die vielbesungene, den Hellespont-Phrygern benachbarte Stadt, in der Schliemanns ruhmreiche Ausgrabungen neun verschiedene Kulturschichten übereinander aufgedeckt haben. Die Ergebnisse dieser Ausgrabungen hat Dörpfeld unter Mitwirkung seiner Schüler zusammengefaßt.

Erst die sechste jener Schichten von unten gehört zur kretisch-ägäisch-mykenischen Bronzekultur, die wir später kennen lernen werden. In der ältesten bronzezeitlichen Schicht, die die zweite von unten ist, tritt uns in der ummauerten und getürmten „Burg" die uralte kleinasiatische Bautechnik entgegen, die über Sockelmauern von Bruchsteinen Mauern von ungebrannten Lehmziegeln mit fachwerkartigen Balkeneinlagen errichtete, während die gleichzeitigen Wohnhäuser, deren Grundmauern aufgedeckt worden (Abb. 163), in lehrreicher Weise bereits die Megaronanlage zeigten, die, vielleicht von kleinasiatischen Felsenwohnungen ausgegangen, später den griechischen Tempelbau beherrschten. Das „Megaron" erscheint als rechteckiges fensterloses Langhaus, das sein Licht durch die aus den vorspringenden Seitenmauern gebildete, nach vorn geöffnete, noch nicht mit Säulen geschmückte Vorhalle empfing. Drei solcher Häuser waren auf der Burg von Troja durch einen gemeinsamen Hof zu einer einheitlichen Gruppe zusammengefaßt. Die Hofmauer durchbrach ein Tor mit säulenloser Vor- und Hinterhalle. Die einzelnen Fundgegenstände aus dem alten Troja sind als Schenkungen Schliemanns im Berliner Museum für Völkerkunde ausgestellt. Die Tongefäße der „zweiten" Stadt, unter denen auch die Gesichtsurnen vertreten sind, zeigen noch sehr altertümliche, vielfach auf dunklem Grunde eingeritzte und weiß ausgefüllte, selten aufgemalte Linienmuster. Von den „Gesichtsurnen" und den Ton- und Bleiidolen dieses vorgeschichtlichen Troja ist schon die Rede gewesen (vgl. S. 27, 31 und 45). Künstlerisch bedeutender als die Bronzewaffen und -werkzeuge, neben denen immer noch zahlreiche neolithische Steinwerkzeuge gefunden werden, sind die Goldschmuckfachen aus der „zweiten" und der „dritten" Stadt. Berühmt ist der große Goldschatz, den Schliemann anfangs als „Schatz des Priamos" bezeichnete. Lange Ohrgehänge, reiche Stirnbänder, Armbänder und Nadeln bilden seine Hauptbestandteile. Spiralen und Rosetten, wie wir sie schon in Ägypten fanden, sind die häufigsten Ziermuster dieser Schmuckwelt.

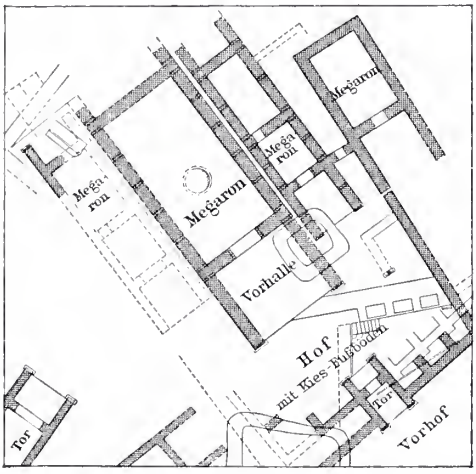


Abb. 163. Grundriß einer Häusergruppe im vorgeschichtlichen Troja. Nach Dörpfeld.

Die vorgeschichtlichen Grabmäler des kleinasiatischen Westens, die weit in die geschichtliche Eisenzeit herabreichen, waren mächtige, künstlich aufgeschüttete Erdhügel (Tumuli), in deren Innerem die Ruhestätten der Toten bereitet waren. Derartige Erdhügelgräber, deren Fuß manchmal von niedrigen kreisrunden Mauern umgeben war, haben sich in der ganzen Landschaft Troas, in Karien und Mysien erhalten. Auf die jüngeren in Phrygien und Lydien kommen wir zurück. Besonderer Art ist das sogenannte „Grabmal" des Tantalus in der Nähe des Sipylosberges. Von außen stellt es, glatt aus vielkantigen Steinen aufgerichtet, einen kreisrunden Unterbau mit halbkugelförmigem Oberbau dar, dessen Spitze durch ein Sinnbild des Lebens (Phallus) bekrönt wurde; von innen zeigt es, durch Vorkragung wagerechter Quaderschichten spitzbogig zugewölbt, eine Rechteckkammer von guten Verhältnissen. Der Kegel dieses Grabmals ist eingestürzt, wie die Spitzen aller Nachbargräber. Die Sinnbilder aus rotem Trachyt, die sie bekrönten, liegen zerstreut umher.

Aus der vorgeschichtlichen Stein- und Bronzezeit Kleinasiens heraus entwickelte sich dann seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends v. Chr. im kappadozischen Hochlande die geschichtliche Großmacht der Hettiter (Chatti, Cheta, Chittim), die sich um die Mitte dieses Jahrtausends ebenbürtig Ägypten und Babylonien an die Seite stellte. Chatti, die Hauptstadt des Reiches der Hettiter im engeren Sinne, die sich zu Anfang des 14. Jahrhunderts v. Chr. Nordsyriens bemächtigten, lag, wie durch Wincklers Ausgrabungen bestätigt worden, an der Stelle des heutigen Boghasköi in Kappadozien. Die Zeit der Vorherrschaft der Hettiter in Kleinasien und Syrien fällt in das 13. und 12. Jahrhundert.

Im 10. und 9. Jahrhundert erlebten wenigstens die nordsyrischen hettitischen Einzelstaaten eine nationale Nachblüte, wurden dann aber von den vom Süden herandrängenden Aramäern überschwemmt, um gegen Ende des 8. Jahrhunderts in das assyrische Reich aufzugehen. Der gemeinsamen, trotz aller Versuche noch nicht völlig entzifferten Bilderschrift der Hettiter im weitesten Sinne entspricht die gleichmäßige Besonderheit der Tracht der in ihren Bildwerken dargestellten Gestalten. Die bartlosen Männer tragen einen hohen Spitzhut, ein kurzes, kurzärmeliges Wams und die charakteristischen, vorn emporgebogenen Schnabelschuhe, die Frauen jenen zylinderförmigen Hut, der das Urbild der Mauerkrone war, und ein langes, bis zu den Füßen reichendes Kleid. Später wird der eigentliche Spitzhut manchmal oben kugelartig erweitert oder weicht einer anliegenden Kappe. Auch erscheinen jetzt die Männer manchmal in langem Gewande oder Umschlagetuch. Das Haupthaar pflegt hinten, in Zöpfe geflochten, herabzuhängen. Vollbärte kennzeichnen die aramäisch-semitische Spätzeit. Unter den Forschern, denen wir unsere Kenntnis dieses eigenartigen Kulturvolkes verdanken, gebührt den Engländern Sayce, Wright und Ramsay, den Deutschen Humann, Puchstein, Jensen und v. Luschan, den Franzosen Chantre und Perrot der Vortritt. Die umfangreichsten neuen Grabungen haben in Boghasköi durch die Deutschen Winckler und Puchstein, in Üjük (23 km nördlich von Boghasköi) durch den Türken Makridy-Bey und den Engländer Garstang, in Sendschirli in Nordsyrien, der Hauptstadt eines schließlich aramäisch gewordenen Hettiterlandes, durch die Deutschen v. Luschan, Koldewey und Jacoby stattgefunden. Die Engländer gruben im benachbarten Saktschegösi (Garstang; Liverpool-Expedition) und in Dscherablus-Karchemisch (British Museum). Zusammenfassend haben Reber, Messerschmidt und Garstang die hettitische Kunst behandelt.

Abb. 164. Hettitisches Relief von Sendschirli, im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 157.)

Auch die hettitische Baukunst arbeitet mit Fachwerk aus ungebrannten Lehmziegeln und Holzbalken über steinernen Grundmauern und Wandsockeln, die aus großen Einzelblöcken (Orthostaten) zusammengesetzt sind. Die Bedeckung erfolgte mittels hölzerner Balken. Einige

Hof- und Eingangswände werden in Pfeiler-, später in Säulenhallen aufgelöst, die als Bit-Chilani (vgl. S. 129) schon von den Assyrern nachgeahmt wurden. Die Außen- und Lichthofwände werden in der Regel von Fenstern durchbrochen. Als Schmuck der Außenwände kommen leicht vorspringende senkrechte Eisenstreifen, an den Eingangs- oder Hallenpfosten aus Stein gehauene Löwen oder Sphinxe vor, in denen wir die Ahnen der assyrischen Torhüterkolosse verehren dürfen. Die hettitischen Relief-Bildwerke folgen dem bekannten altorientalischen Stil, der seine Gestalten halb von vorn, halb von der Seite darstellt. Zurückweichende Stirnen und lange, vorspringende Nasen kennzeichnen die Köpfe. Die Gestalten sind in der Regel kurz und gedrungen. Mehrere Gestalten gemeinsam in Handlung zu versetzen oder Figuren mit landschaftlichen Gründen zu versehen, wird in der Regel vermieden. Weder an Naturwahrheit noch an Stil können die hettitischen Bildwerke sich mit den ägyptischen und den assyrischen messen.

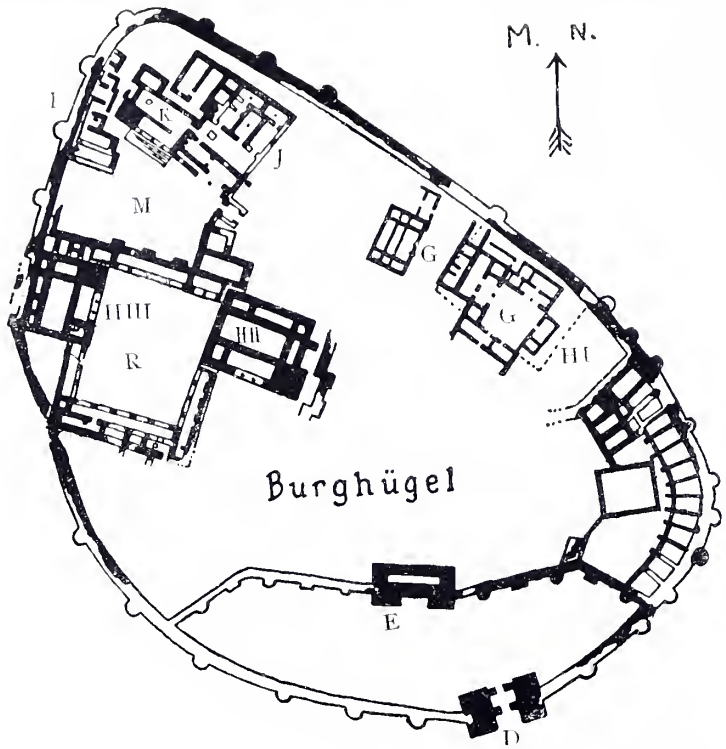
Abb. 165. Relief König Barrekubs und seines Schreibers, im Berliner Museum. Nach von Luschan, „Ausgrabungen in Sendschirli" IV, 1911. (Zu S. 159.)

Die Bergstadt Chatti beim jetzigen Dorfe Boghasköi, deren Kunst am Anfang der Entwickelung steht, war von gezinnten und getürmten Mauern und Wällen umgeben. Die eigenartigen Tore bestanden aus geräumigen Durchgängen (Torkammern), die an der Außen- und an der Innenseite durch Pforten verschließbar waren. Die durch Vorkragung gebildeten Gewölbe nehmen in ihren monolithen Umrahmungen eine eigentümlich eiförmige Gestalt an. Das südöstliche „Königstor" ist mit einer in starkem Relief vorspringenden Kriegergestalt (Taf. 19 b) geschmückt, die an lebens- und stilvoller Auffassung und Durchbildung als das bedeutendste erhaltene hettitische Bildwerk erscheint. Das Auge ist richtig von der Seite, die Brust ist von vorn gesehen. Die Auffassung englischer Archäologen, die die Gestalt für eine Amazone halten, hat Puchstein zurückgewiesen. Das südwestliche „Löwentor" ist an beiden Außenpfosten (Taf. 19 a) zur Abschreckung unberufener Eindringlinge von kräftig vorspringenden, geradeaus gestellten Löwenvorderteilen in streng altertümlichem Stile behütet. Das südliche „Turmtor" war mit Sphinxgestalten geschmückt. Von den Bauten der Oberstadt kommen drei Tempel und ein Palast in Betracht. Daß der große, von Magazinen umgebene Hauptbau der Unterstadt kein Palast, sondern ebenfalls ein Tempel ist, hat Puchstein unseres Erachtens, trotz Rebers Einspruch, durch die Abbildung der vier Tempelgrundrisse nebeneinander genügend dargetan (Taf. 20 b). Der Tempelhof ist teilweise von Pfeilerhallen begrenzt. Die hintere Pfeilerhalle wird zur Vorhalle des inneren Heiligtums, dessen Zella, das „Adyton", einen Langsaal bildet, der nur auf Umwegen zugänglich ist. Einer der oberen Tempel zeigt die Pfeilervorhalle verdoppelt. Die Vorhallenpfeiler der drei oberen Tempel waren mit Löwen geschmückt, von denen einzelne

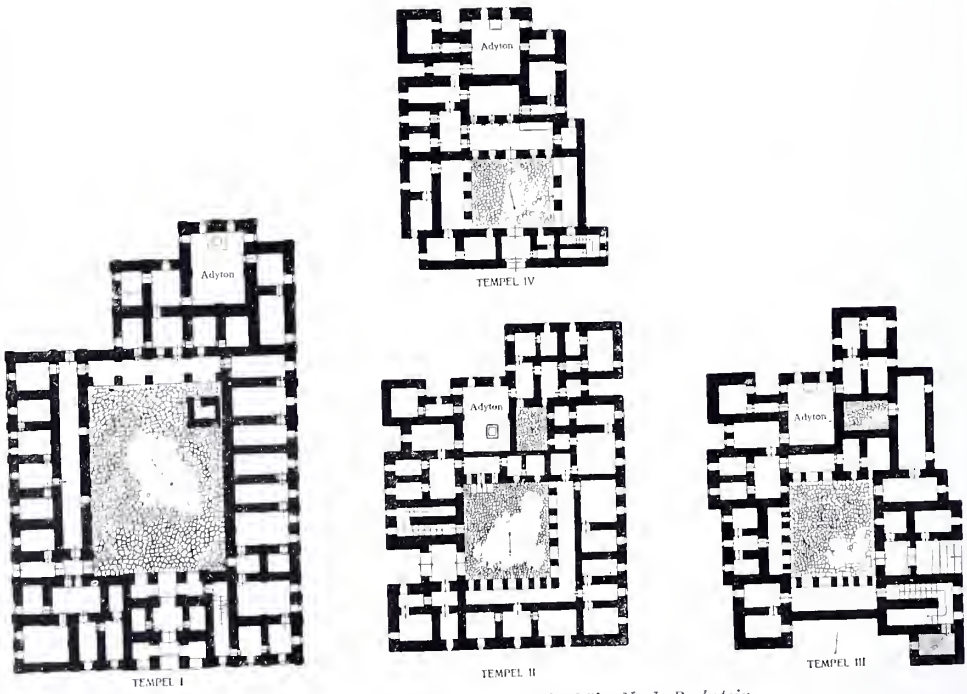
a Das Löwentor von Boghasköi. *Nach Puchstein.*

b Das Königsrelief von der Innenseite des Königstores in Boghasköi. *Nach Puchstein.*

Taf. 19. Reste hettitischer Baukunst und Bildnerei.



a Grundriß der bis 1902 ausgegrabenen Bauten auf der Burg von Sendschirli.
Nach „Ausgrabungen in Sendschirli" (v. Luschan), IV (1911).



b Grundrisse der vier Tempel in Boghasköi. *Nach Puchstein.*

Taf. 20. Grundrisse hettitischer Bauten.

Bruchstücke wiedergefunden worden sind. Schon diese Pfeilervorhallen sind die Vorläufer jener später weiterentwickelten hettitischen Bit-Chilani (vgl. S. 129 und 156).

Die wichtigsten Bildwerke der Hauptstadt haben sich in deren Feldflur zu Jasilikaja erhalten. Alle Wände des offenen, an drei Seiten von senkrechten, geglätteten Felsen umgebenen Heiligtums sind mit der Reliefdarstellung einer großen gottesdienstlichen Handlung geschmückt. An der linken Langwand bewegt sich ein Zug von Männern, an der rechten ein Zug von Frauen auf die Schlußwand zu, auf der sie sich begegnen. Die Götter und Göttinnen stehen teils auf Bergen, teils auf Menschen, teils, wie in Maltaiya (vgl. S. 143), auf Tieren, von denen der ausgebildete zweiköpfige Doppeladler, der im österreichischen Wappen noch heute weiterlebt, besonders bemerkenswert ist. Einzig in ihrer Art ist die benachbarte Darstellung eines großen Gottes im Spitzhut, der den linken Arm schirmend um den Nacken des neben ihm stehenden Herrschers legt. Über ihnen ist ein mit der ägyptischen Flügelsonne bekröntes Tempelchen abgebildet, das auf gerippten Säulen und abwärts gebogenen Voluten ruht. Wenn Jensen auch nachgewiesen hat, daß diese anderwärts wiederholte Darstellung eine Zeichengruppe der hettitischen Bilderschrift ist, so hindert das doch nicht daran, in den wiedergegebenen Seitenstützen Palmensäulen wie jene zu sehen, aus denen Luschan die ionische Säule ableitet (vgl. S. 54 und 130).

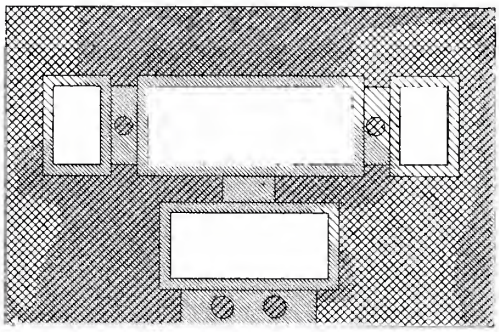


Abb. 166. Grundriß des alten Chilanis zu Sendschirli. Nach Koldeweys Ergänzung. (Zu S. 160.)

Werden die Bauten und Bildwerke von Boghasköi zumeist dem 13. Jahrhundert zugeschrieben, so reichen die in Sendschirli, dem alten Samal, ausgegrabenen Werke vom 13. Jahrhundert bis zum Anfang des siebenten herab. Die meisten älteren dortigen Werke werden dem 10. und 9. Jahrhundert v. Chr. angehören. Durch die kreisrunde, zum Teil doppelte Stadtmauer führten drei Tore in die Stadt. Zur einfach ummauerten „Burg" (Taf. 20 a) führte das Burgtor, zum Burghügel selbst, den noch eine Quermauer absperrte, das „Quermauertor", das auch als „inneres Burgtor" bezeichnet wird. Zwischen der Außen- und der Innenpforte der Tore, die von Türmen flankiert wurden, lagen manchmal breite Säle, die zu Versammlungen benutzt werden konnten. Von den großen Laibungslöwen der Außenseiten des südlichen Stadttors sind nur Bruchstücke erhalten. Die Reliefs von acht Sockelblöcken dieses Tores aber stellen in merkwürdig zusammenhangloser Aneinanderreihung in einem unbeholfen nach Leben ringenden, aber monumental wirkungsvollen Stil einen Bogenschützen, der einen Hirsch jagt, Reitergestalten, menschliche Dämonen mit Vogelköpfen, wirkliche und Fabeltiere dar. Die Laibungen des Burgtors (D) waren mit Löwen- und Stierreliefs versehen; außerdem aber tragen etwa 40 Sockelblöcke seiner Außenseiten Reliefdarstellungen ähnlicher Art wie jene des südlichen Stadttors. Zu ihnen gehört der bärtige Krieger mit vorgehaltenem Schild unserer Abbildung 164,

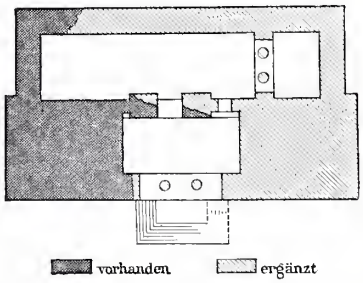


Abb. 167. Grundriß von Sargons Chilani zu Khorsabad. Nach Koldeweys Ergänzung. (Zu S. 160.)

zu ihnen ein bärtiger Mann, der, als Prototyp späterer hellenischer und christlicher Darstellungen, eine Gazelle auf dem Rücken trägt, zu ihnen der Jagdgott mit dem Löwenkopfe, zu ihnen aber auch die Darstellung eines bärtigen Mannes mit niedriger Kappe und einer Frau mit zylinderförmigem Hut, die, das Totenmahl feiernd, einander gegenübersitzen: diese Platte wird ursprünglich ein Grabstein gewesen sein. Daß alle diese Reliefs, die sich zur Hälfte im Berliner, zur Hälfte im Konstantinopeler Museum befinden, jünger sind als jene des Stadttors, zeigt schon die Bärtigkeit der Männer.

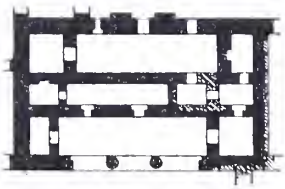


Abb. 168. Grundriß von Sanheribs Ekal zu Kujundschik. Nach Koldeweys Ergänzung. (Zu S. 160.)

Wahrscheinlich zum Quermauertor (E) aber haben die fünf prächtigen Steinlöwen gehört, deren Leiber sich im Relief der Laibungsmauer anschließen, während ihre Vorderteile rundplastisch hervortraten. Drei von ihnen zeigen einen uralt-derben Stil mit breiten formlosen, aber stilvollen Köpfen und Tatzen (Taf. 21a), zwei andere, die wohl in aramäischer Zeit überarbeitet sind (Taf. 21b), verraten ein Streben nach natürlicherer Durchbildung der Formen. Zwei der Löwen, die beide Stilarten vergegenwärtigen, besitzt das Berliner, andere das Konstantinopeler Museum.

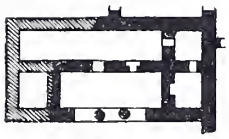


Abb. 169. Grundriß von Assurbanipals Chilani zu Kujundschik. Nach Koldeweys Ergänzung. (Zu S. 160.)

Die wiederausgegrabenen Gebäudereste auf dem Burgberg von Sendschirli (vgl. Taf. 20a) scheinen hauptsächlich Palästen anzugehören. Unter dem Nordostpalast der Oberburg (G) sind die Grundmauern eines „Chilani" (H I) zum Vorschein gekommen, der mit seiner Säulenvorhalle zwischen Eingangstüren und seinem dahintergelegenen Breitsaal schon den vollendeten Bauten dieser Art nahekommt. Daß sie den Toreingängen nachgebildet worden, ist wahrscheinlich. Im tiefer gelegenen Westen des Burgberges dehnt sich eine Gruppe von Palästen (R), die einen großen Hallenhof, zwei ausgebildete „Chilani" (H II und H III) und die sogenannte Prachtfassade des Barrekub, eigentlich eine Verbindungshalle zwischen den beiden Chilani, enthält. Nördlich davon aber liegt eine weitere, 1902 bloßgelegte Palastgruppe (L, M, I, K), in der zur Säulenhalle eines vierten Chilani eine stattliche Freitreppe (Taf. 22a) emporführte. Die eigenartigen Säulenbasen des dritten und des vierten Chilani bestehen aus zwei mit blattartig überhängenden Mustern verzierten Wülsten, zwischen denen der etwas eingezogene dritte Wulst Bandflechten mit Rosettenaugen trägt (Taf. 22b). Sehr bemerkenswert ist die von weiblichen Doppelsphinxen getragene Säulenbasis des dritten Chilani. Auch an Eingangslöwen und an Eingangssphinxen fehlt es in Sendschirli keineswegs. Am ältesten, ersten Chilani wurde die doch wohl spätere schöne Grabstele gefunden, die eine Königin beim Totenmahle darstellt.

Abb. 170. Armentscher Giebeltempel auf einem assyrischen Relief, im Louvre zu Paris. Nach Botta. (Zu S. 161.)

Der Aramäerzeit und Assyrerzeit zu Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. gehören in Sendschirli die Bildwerke der „Prachtfassade" an, ihre Sphinxbasen, ihre schlankeren menschlichen Gestalten, wie die des Musikerzuges, vor allem aber, inschriftlich beglaubigt, der thronende

a Älterer Löwe vom inneren Burgtor zu Sendschirli.

b Jüngerer Löwe vom inneren Burgtor zu Sendschirli.

Taf. 21. Monumentale Bildwerke vom Burgtor zu Sendschirli, im Museum zu Berlin.
Nach „Ausgrabungen in Sendschirli" (v. Luschan), III (1902).

a Große Freitreppe mit drei Säulenbasen zu Sendschirli.

b Eine der Säulenbasen von der Freitreppe zu Sendschirli.

Taf. 22. Trümmer hettitischer Baukunst.

Nach „Ausgrabungen in Sendschirli" (v. Luschan), IV (1911).

bärtige König Barrekub selbst, vor dem, kleiner als er, sein Schreiber steht (Abb. 165). Die Profildarstellung ist in diesen Gestalten, abgesehen von den Augen, richtig durchgeführt. Die meisten dieser späten Bildwerke von Sendschirli sind in das Berliner Museum gekommen.

Etwas älter sind die beiden wichtigsten rundplastischen Bildwerke, die in Sendschirli ausgegraben wurden: die Statue des bärtigen Gottes Hadad mit der Hörnerkrone im Berliner und das Riesenstandbild eines auf zwei Löwen stehenden bärtigen Herrschers im Konstantinopeler Museum. Beide sind in ihrer Hochschulterigkeit noch archaisch formlos gestaltet, weisen aber durch ihr wohlgepflegtes lockiges Haupt- und Barthaar doch in die aramäische Zeit herab. Sie werden um 850 entstanden sein. Die Elfenbeinstatuetten des Louvre, die nach diesen und anderen Bildwerken als hettitisch bezeichnet werden müssen, hat Poulsen zusammengestellt.

Abb. 171. Chaldische Goldplatte mit thronender Göttin. Nach Lehmann-Haupt. (Zu S. 162.)

Außerhalb des Umkreises von Boghasköi und Sendschirli stoßen wir zunächst auf einige uralte Felsenbildwerke, deren wirkliches Alter freilich sehr verschieden geschätzt wird. Durch hettitische Hieroglyphen wird die Herkunft des vielgenannten verwaschenen Bildwerkes am Nordabhang des Sipylos festgestellt, zu dem schon die alten Griechen als zu einem Wunderwerke der Kunst, wenn nicht gar der Natur emporschauten: in einer 10 m hohen Felsennische die aus dem natürlichen Steine rund herausgehauene thronende weibliche Gestalt, in der man früher die von Homer besungene Niobe vermutete, heute aber das von Pausanias beschriebene Bild der Göttermutter Kybele wiedererkennt. Sicher hettitisch sind auch die beiden männlichen Reliefgestalten von Karabeli bei Nymphi in Lydien, von denen die besterhaltene, ob Herrscher, ob Gott, den Spitzhut und die Schnabelschuhe trägt, die beiden schreitenden Gestalten von Giaurkalessi in Phrygien und die urwüchsig-derben Felsenreliefs zu Fraktin in Südkappadozien, die hettitische Opferszenen darstellen. Etwas jünger mag das merkwürdige, persisch angehauchte Monument von Eflatunbunar in Lykaonien sein, dessen geschlossene, mit Reihen verwitterter Trägergestalten geschmückte Würfelfassade mit einer monolithen, von gewaltigen Sonnenflügeln beherrschten Deckplatte bekrönt ist.

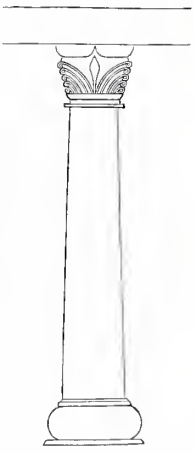


Abb. 172. Paphlagonische Felsengrabsäule von Karatojunlu. Nach Leonhard. (Zu S. 163.)

Zu den wichtigsten hettitischen Ruinenstätten gehört dann das Trümmerfeld von Üjük, 30 km nördlich von Boghasköi. Das mit menschenköpfigen Flügellöwen geschmückte „Tor der Sphinxe" hat Makridy-Bey bloßgelegt und veröffentlicht. An einer Palastfassade ziehen sich in besserem Zusammenhang als die von Sendschirli Sockelreliefs entlang, die gottesdienstliche Handlungen darstellen. Ein Stier wird angebetet. Eine Gottheit steht auch hier auf einem doppelköpfigen Adler (vgl. S. 157). Die Stiere, Widder und Löwen sind lebendig durchgeführt; und gerade auch hier blicken die Löwenköpfe vollplastisch aus den Mauerenden hervor. Schon dem 8. Jahrhundert müssen die Torlöwen von Marasch am Südabhang des Taurus angehören. Einer von ihnen, der mit einer hettitischen

Inschrift bedeckt ist, steht im Museum von Konstantinopel. Eine fremdländische Mundart der assyrischen Formensprache aber redet das Löwenjagd-Relief von Saktschegösu, das im Berliner Museum den aramäischen Werken gesellt worden. Auch die neuen Ausgrabungen in Saktschegösu zeigen die hettitische Kunst bereits in aramäisch-assyrischer Abwandlung. Eine Palasthalle ist auch hier reich an Bildwerken. Die vorspringenden Ecklöwen sind von einer Lebendigkeit, wie sie sich in ganz Syrien und Kleinasien kaum wiederfindet. Die männlichen, bärtigen behelmten Sphinxe hinter den Reliefteilen der Löwen sind seltsam eindrucksvoll. Eine mit Sphinxen geschmückte Säulenbasis von Saktschegösu gleicht denen von Sendschirli. Als ähnliche Sockelsphinx scheint sich auch die „verschleierte Göttin" zu entpuppen, die zu den Bildwerken der verdienstvollen Ausgrabungen des Freiherrn von Oppenheim zu Tell-Halaf gehört.

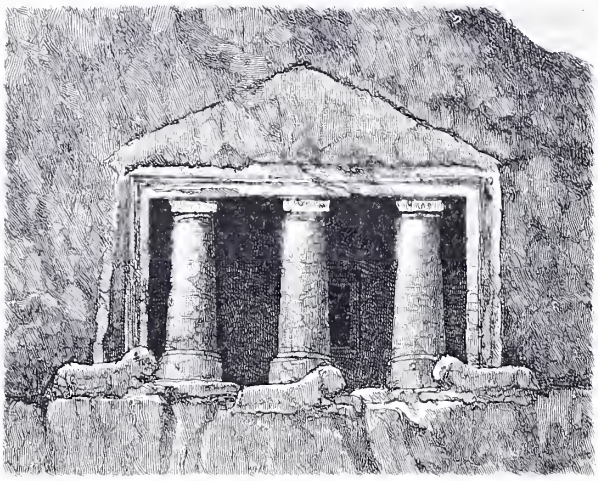


Abb. 173. Felsengrab zu Hambarkaia. Nach Gustav Hirschfeld. (Zu S. 163.)

Dem Ende der hettitischen Entwickelung gehören auch die Wandplatten mit ungewöhnlich lebendigen Darstellungen eines Gottes mit der babylonischen Hörnerkappe, eines Kamelreiters usw. an, die vom Britisch Museum zu Dscherablus, der Stätte des alten Karchemisch, das am längsten seine hettitische Selbständigkeit wahrte, wieder ausgegraben worden. Die hettitische Kunst des 7. Jahrhunderts endlich kennzeichnet das Felsenrelief von Ibriz an der Grenze Lykaoniens und Iliziens. Vor der mit Trauben geschmückten riesigen Profilgestalt des Himmelsgottes steht die kleinere Gestalt des verehrenden Königs, in dessen Durchführung bereits assyrische Muskelbildung hervortritt.

Abb. 174. Die Löwen vom Arslan-Tasch in Phrygien. Nach Ramsay. (Zu S. 163.)

Die hettitische Kunst hat zunächst nur auf dem Gebiete der Architektur, und auf ihm namentlich durch die Ausbildung des Bit-Chilani, in der Bildnerei dann aber doch durch die abwehrenden Türhütertiere selbständig Weiterwirkendes geschaffen. Wie das Bit-Chilani oder Ekal in Sendschirli aus den Torbauten hervorgewachsen, und wie es unter drei verschiedenen Herrschern Assyriens, ausdrücklich als hettitischen Ursprungs bezeichnet, in Khorsabad und Kujundschik weitergebildet wird, zeigen die von Koldewey ergänzten Grundrisse aller dieser Bauten (Abb. 166—169). Die hettitische Bildnerei aber hat, von den Torlöwen und Torsphinxen abgesehen, von

altbabylonischen Einflüssen ausgehend, nur eine kurze eigene Blütezeit erzeugt, um sich, altertümlich und weichlich zugleich, zuerst den Vorstellungen, dann der Formensprache Assyriens zu öffnen. Inwieweit in der hettitischen Spätzeit ein besonderes aramäisches Kunstgefühl an der Stilwandlung beteiligt gewesen, ist noch nicht aufgeklärt. Jedenfalls können wir der hettitischen Bildkunst eine lebendige Weiterwirkung nicht nachrühmen.

Neben und nach der hettitischen Kunst blühten namentlich im Norden und im Westen der kleinasiatischen Halbinsel eine Reihe verschiedener, doch zum Teil stammverwandter Gesittungen, die sich teils unter hettitischem, teils unter kretisch-ägäischem Einfluß entwickelt hatten. Charakteristisch für die vorhellenische Baukunst Kleinasiens bleiben einerseits die Holz- und Fachwerkbauten, anderseits die aus dem lebendigen Fels gehauenen Wohnungen der Lebenden und Toten, die den ursprünglichen Holzbau vielfach in kunstreicher Versteinerung wiedergeben.

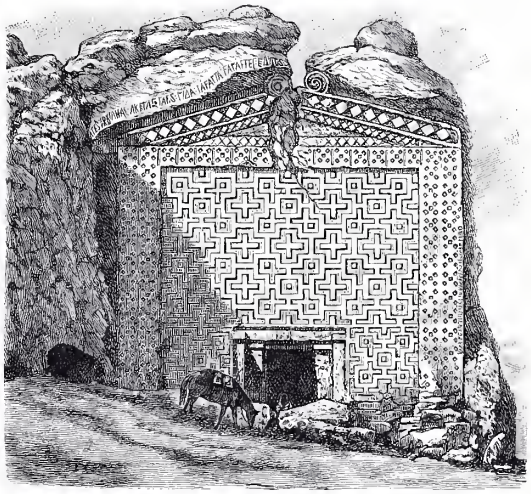


Abb. 175. Das „Midasgrab" in Phrygien. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 164.)

Lehrreich ist zunächst die besondere Gesittung der nordöstlichen, heute armenischen Berggegenden Kleinasiens, deren Erforschung wir Belck und namentlich Lehmann-Haupt verdanken. Die anscheinend den arischen Phrygern verwandten Armenier sind erst um 600 v. Chr. in dieses Gebiet eingedrungen. Die ältere Kultur und Kunst des Landes gehört ihren Vorbesitzern, den Chaldern oder Urartäern, an, als deren Hauptstadt wenigstens seit dem 10. Jahrhundert v. Chr. Tosp, das heutige Van am Van-See, erscheint. In ihrer Kunst und Kultur mischen sich, wie Lehmann gezeigt hat, hettitische, assyrische und ägäische Elemente. Gewaltig tritt uns der „kyklopische Mauerbau", der regelmäßige vielkantige Steinblöcke, zum festen Zusammenpassen behauen, aufeinandertürmte, in den Ruinen der alten Burg des Königs Sardur entgegen, die schroff aus den Felsen des Sees emporsteigen. Merkwürdig sind die zahlreichen Treppen und unterirdischen Gänge der eigentlichen Felsenwohnbauten. Daß die Chalder schon um 700 Giebeltempel aus Holz mit Säulenvorhallen und aufgehängten Zierschilden besessen, zeigt die Darstellung der Eroberung einer Chalderstadt auf einem der Siegesreliefs des assyrischen Königs Sargon (Abb. 170) zu Khorsabad. An der Außenseite des Gebäudes auf dem Felsrücken Toprakkaleh zu Van, in dem man den Tempel der Gottheit Chaldis erkennt, hat man zwischen weißen schwarze und rote Steinschichten gefunden, in denen man den Ursprung der Bauweise mit verschiedenfarbigen Steinstreifen zu sehen glaubt, die später im Bereich des Islam und im mittelalterlichen Italien weitergebildet wurde. Auch Reste von bunten Steinmosaiken zeigen, daß es der chaldischen Baukunst an farbigen Reizen nicht gefehlt hat.

Von chaldischen Bildwerken ist zunächst ein formloser Steintorso vom älteren Burgfelsen zu nennen, der an die ältesten Gestalten von Tello und Assur anzuknüpfen scheint. Als

Beweisstück für die Geschicklichkeit der Chalder in getriebener Metallarbeit kommt eine von Lehmann-Haupt veröffentlichte goldene Rundplatte (Abb. 171) in Betracht, auf der in wohlverstandener, halb assyrischer, halb ägäischer Formensprache eine thronende Göttin dargestellt ist, die von einer weiblichen Gestalt im Schleppkleide verehrt wird. Die wertvollste chaldische Bronzerundplastik ist die geflügelte Sonnenscheibe mit der weiblichen Göttin im Berliner Museum. Die scharfen Züge und die vorn auf den Hals herabfallenden Locken erinnern an lebendige Typen, die noch heute südlich vom Kaukasus vorkommen.

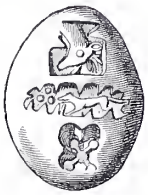


Abb. 176. Lydische Münze, im Britisch Museum. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 164.)

In Paphlagonien und Phrygien treten uns vom Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. an neben den schmucklosen Felsenwohnbauten kunstgeschichtlich bedeutsame, aus dem Felsen gehauene Grabmäler entgegen, die zum Teil mit plastischem Bildwerk geschmückt sind. Diese kleinasiatischen Felsengräber sind von unschätzbarer Bedeutung für die Geschichte der Baukunst, weil sie uns mit der größten Deutlichkeit den Werdegang vor Augen führen, durch den die Formen des Holzbaues auf den Steinbau übertragen wurden. In den holz- und regenreichen Gegenden Kleinasiens und Armeniens hat sich das Giebeldach am hölzernen Dachstuhl entwickelt. Der Regen erforderte ein Satteldach, dessen schräge Seitenflächen den Ablauf des Wassers ermöglichten. Der senkrechte Abschluß des länglichen Satteldaches wird an beiden Schmalseiten von selbst zum Dreieckgiebel. Neben den Giebelhäusern stehen in den regenärmeren Gegenden aber auch flachgedeckte Holzhäuser, deren Deckbalkenköpfe an der Vorderseite nebeneinander hervortreten. Holzhäuser beider Arten, deren Vorderseite nicht selten eine von Holzsäulen getragene Vorhalle beschattete, genügten dem Bedürfnis des wechselnden Geschlechtes der Lebenden. Die Wohnungen der Toten hingegen höhlte man, um ihnen ewige Dauer zu gönnen, in die Felswände ein, und um ihnen zugleich das freundliche wohlbekannte Ansehen der Wohnungen der Lebenden zu geben, bildete man deren Holzwerk im natürlichen Felsen nach.

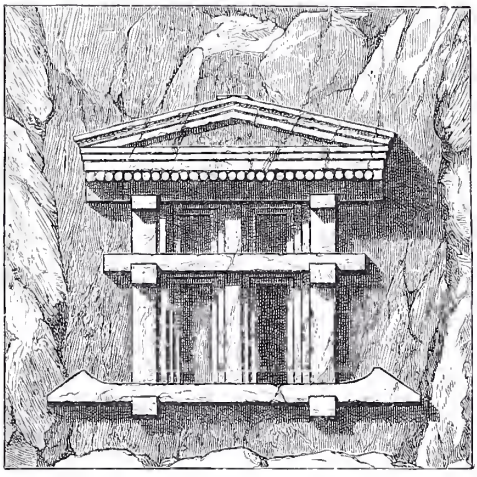


Abb. 177. Lykisches Felsengrab mit Dreieckgiebel zu Antiphellos. Nach Texier. (Zu S. 165.)

Nach den Ausführungen Leonhards und Brandenburgs dürfen wir, ungeachtet der Einwendungen Körtes, alle diese den Wohnbauten nachgebildeten paphlagonischen und phrygischen Felsenfassaden, wenn einige von ihnen auch mit Kultusstätten verbunden waren, zunächst als Grabfassaden ansehen, die, von offensichtlich jüngeren abgesehen, nicht jünger als der „kimmerische" Einbruch in Kleinasien (695 v. Chr.) sind.

Die paphlagonischen Felsengräber, die nach dem Vorgang Gustav Hirschfelds v. Diest, Kannenberg und Leonhard untersucht haben, zeichnen sich durch ihre offenen, nur seitlich geschlossenen, in der Regel von urwüchsigen Säulen getragenen, manchmal von einem Giebel bekrönten Vorhallen aus, die an die Bit-Chilani der Hettiter erinnern. Zu den ältesten gehört offenbar das giebellose, mit zwei formlosen Stützen geöffnete Felsengrab am Soghanlysu-Flusse,

zu den jüngsten das von Karakojunlu, dessen Giebel bereits palmettenartige Mittel- und Eckaufsätze (Akroterien) trug, während seine nur in Bruchstücken erhaltenen drei Säulen (Abb. 172) mit ihrem plumpen Wulstfuß und ihrem Kelchkapitell, das dünne, eingerollte Seitenblätter schmücken, so ungriechisch dreinblickt wie möglich. Von den giebellosen Anlagen dieser Art seien noch die zweisäulige von Kalekapu wegen ihrer Tierkapitelle und Tierreliefs, die dreisäulige von Terelik wegen ihres Reliefs des Löwenwürgers, die viersäulige von Assarköi wegen ihrer derben Würfelkapitelle hervorgehoben. Von den paphlagonischen Fassaden mit Giebeln fällt die des Felsengrabes bei Korgun durch ihre Einsäuligkeit und die ungewöhnliche Höhe ihres Giebels (45 m) auf, fesselt das zweisäulige Felsengrab von Kastamuni durch sein Giebelrelief einer menschlichen Gestalt zwischen Sphinxen, wirkt die dreisäulige Grabhalle von Hambarkaja (Abb. 173) durch die in freier Rundbildung vor ihr lagernden drei Löwen. Eine der vier Grabfassaden zu Iskelib trägt Säulen mit Löwenköpfen statt der Kapitelle. Leonhard hebt die hettitische Technik der meisten paphlagonischen Bildwerke hervor.

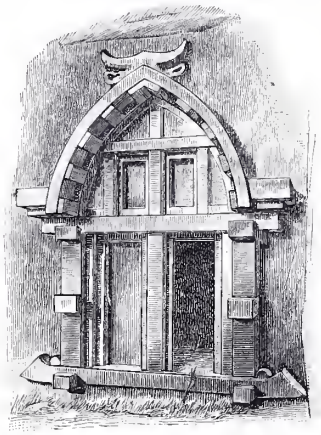


Abb. 178. Lykisches Felsengrab mit Spitzbogen zu Pinara. Nach Benndorf und Niemann. (Zu S. 165.)

Der phrygischen Felsengräber hat sich nach den Erörterungen Ramsays, Nebers und Körtes namentlich Brandenburg angenommen. Wir haben uns die älteren von ihnen, die uns hier allein angehen, zwischen 1000 und 800 v. Chr., also entschieden vor jedem griechischen Einflusse, entstanden zu denken. Die phrygischen Felsenfassaden sind über einen Flächenraum zerstreut, der von Nordosten nach Südwesten 40 km lang ist. Die Säulenvorhallen der paphlagonischen Felsengräber fehlen ihnen vollständig. Man pflegt zwischen phrygischen „Bildwerkfassaden" und „Quadratmusterfassaden" zu unterscheiden. Von den giebellosen Bildfassaden ist die berühmteste und wohl auch älteste der Arslan-Tasch, der „Löwenstein" unweit Ajasins. Die wirkungsvolle Schauseite (Abb. 174), in deren Mitte sich eine nachgeahmte Holztür öffnet, wird ganz von zwei mächtigen, lebendig durchgearbeiteten Löwen ausgefüllt, die sich zu beiden Seiten eines kolossalen Phallus auf ihren Hinterpranken emporrichten. Das „zerbrochene Löwengrab" in der Nähe des eben besprochenen läßt im Inneren die Nachahmung hölzerner Deckbalken und eine Reliefsäule mit orientalischem Palmettenkapitell erkennen. Das „Löwengrab" von Jasilikaja ist mit recht verwaschenen Bildwerken geschmückt, unter denen ein Löwenreiter auffällt. Der „Löwenfels" Arslan-Kaja trägt, an drei Seiten ausgearbeitet, die Holzdachnachahmung an seiner Giebelseite schon offen zur Schau, während seine beiden Nebenseiten von einem mächtigen Greifen und einem aufgerichteten Löwen bewacht werden. Die ganze Vorderseite ist, wie mit einem Teppich, mit einem mäanderartigen Muster, die

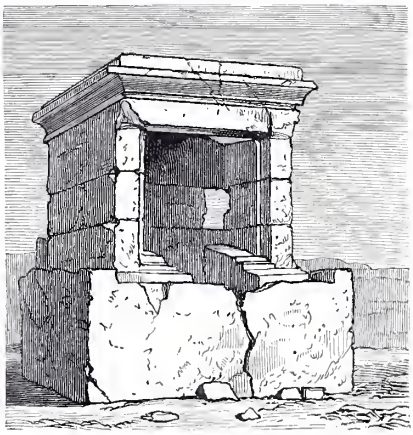


Abb. 179. Tempelruine von Amrith. Nach Renan. (Zu S. 167.)

Seitenpfosten der Giebelfassade aber sind mit übereinandergestellten Quadraten geschmückt, wie sie den ursprünglichen Lehmbauten eingedrückt, den auf sie folgenden Holzbauten eingestemmt wurden. In seiner Nische endlich ist das Kultbild der großen Göttermutter zwischen Löwen dargestellt. Gerade dieses Denkmal, das Grab und Heiligtum zugleich ist, bildet auch die Brücke von den Bildfassaden zu den genuteten Schauseiten. Verwandt sind die Fassaden zu Maltasch und des sogenannten Gordiosgrabes, vor allem aber des berühmten Midasgrabes (Abb. 175) am Nordabhang der „Midasstadt", dessen Seitenpfosten und Giebelbalken ebenfalls mit Quadraten geschmückt sind, während seine Vorderfläche mit einem ausdrucksvollen, aus Kreuzen, Quadraten und eckig stilisierten Schleifen zusammengesetzten geometrischen Teppichmuster bedeckt ist. Am deutlichsten erkennt man die Nachahmung eines Holzhauses im sogenannten „Hausgrab" bei Bakschisch. Hier tritt das ganze Vorderstück des Giebelhauses, dessen Fassade neben und über der Scheintür mit einem breiten Holzschnitzmuster gefüllt ist, aus der Felswand hervor. Überall zeigt sich, daß der Schmuck der Pfosten und Balken mit übereinandergestellten Quadraten der Holzschnitztechnik entlehnt ist, wogegen die sogenannten „Mäandermuster", die die ganzen Flächen füllen, aus der Webetechnik hervorgegangen sein mögen.

Abb. 180. Münze von Byblos. Nach Perrot u. Chipiez. (Zu S. 167.)

Auf den Trümmern des um 695 durch die kimmerischen Kriegszüge zugrunde gegangenen indogermanischen Phrygerreiches gründete der Lyder Gyges das neue lydische Reich, das, wie Messerschmidt meint, noch hettitischen Ursprungs war. Die alten Gräber dieser Gegend bleiben Tumulusgräber, wie die Brüder Körte sie auch im westlichen Phrygien an der Stätte der alten Hauptstadt Gordion ausgegraben und untersucht haben. Gerade in Lydien, in dessen Residenzstadt Sardes seit dem Anfang des 7. Jahrhunderts in geschlossener Reihe die Könige Gyges, Ardys, Alyattes und Kroisos aufeinander folgten, fesseln zunächst die Erdhügelgräber unsere Aufmerksamkeit. Das Tumulusfeld bei Sardes wird überragt von dem Hügel des Grabes des Alyattes, das Herodot den ägyptischen Pyramiden an die Seite setzte. Der mächtige Erdhügel, von dessen teilweiser Bedeckung mit Steinlagen nur spärliche Reste erhalten sind, barg eine Rechteckkammer, die mit langen Marmorplatten flach bedeckt war, und einen Gang, der ein rohes, aber richtiges Tonnengewölbe trug. Zugleich in der Geschichte des Handelsverkehrs wie der Kleinkunst aber haben die Könige Lydiens sich durch die Erfindung und Verbreitung des Münzens unsterblich gemacht. Die ältesten Münzen aus der Zeit des Gyges und Ardys bestehen aus Elektron, einer Mischung von Gold und Silber, zeigen eiförmige Gestalt und nur auf einer Seite eine vertiefte Einprägung von Sinnbildern, unter denen der Fuchs eine Rolle spielt. Eine lydische Münze dieser Art aus dem British Museum gibt unsere Abbildung 176 wieder. Die Verbesserung, daß die Münze aus reinem Gold und ihr Bild wenigstens auf einer Seite in erhabener Arbeit dargestellt wurde, soll von den benachbarten ionischen

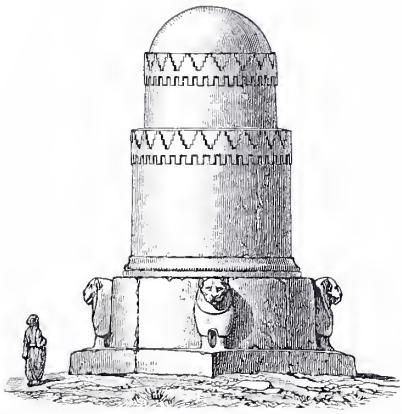


Abb. 181. Grabturm zu Amrith. Nach Renan. (Zu S. 168.)

Städten Milet und Ephesos ausgegangen sein, in Sardes aber bereits unter Alyattes und Kroisos, der bekanntlich 546 dem Perserkönig Kyros erlag, Nachahmung gefunden haben.

In Lykien endlich, der meerumrauschten südwestlichen Gebirgslandschaft Kleinasiens, fesseln uns zunächst wieder die Holzhäusern nachgebildeten Felsengräber, die Benndorf und Niemann hier am gründlichsten untersucht haben. Freilich ist keines dieser lykischen Grabhäuser älter als die persische, viele von ihnen sind jünger als die mazedonische Eroberung dieser Küsten; und manche von ihnen stehen neben Bau- und Bildwerken völlig griechischen Stils; aber ihr Typus stammt doch offenbar aus vorgriechischer Zeit; und schon, weil sie nirgends ihresgleichen haben, sind sie als nationallykische Denkmäler anzusehen. Bei keinem der anderen kleinasiatischen Felsengräber wird die Nachbildung der einheimischen Holzfachwerkbauten mit Schwellen, Pfosten, Rahmen, Riegeln, Balken und Balkenköpfen so offensichtlich betont wie bei den lykischen, die in wahrhaft staunenswerter Fülle über das ganze Land verbreitet sind. An einigen Orten, wie bei Myra, sind ganze Felswände in solche meist noch ungegiebelte Grabfassaden aufgelöst worden. Bei den giebellosen Fassaden wird die vorspringende flache Decke durch hart aneinandergedrängte Rundhölzer gebildet. Manchmal, wie an einem der Gräber zu Hoiran, tritt nur die Schauseite eines versteinerten Holzhauses hervor, manchmal, wie an einem anderen Grabmal zu Hoiran, zeigt das Haus zwei seiner Seiten, manchmal, wie zu Pinara, ihrer drei, so daß nur die Rückseite am Felsen klebt; manchmal endlich, wie zu Phellos und zu Xanthos, sind alle vier Seiten vom Felsen losgelöst. Neben den flachgedeckten kommen aber auch zahlreiche gegiebelte Grabbauten vor. Flach ist der Dreieckgiebel z. B. an einem Felsengrab zu Antiphellos (Abb. 177), hoch und fremdartig, nämlich in Gestalt eines Spitzbogens, den Ochsenhörner krönen, tritt er an einem Grabe zu Pinara (Abb. 178) auf.

Abb. 182. Münze von Paphos. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 168.)

Als freistehendes Spitzbogenhaus erscheint ein sarkophagartiges Grab zu Antiphellos, das einen gotischen Gesamteindruck macht, aber schon griechische Einzelformen trägt. Neben den eigentlichen Grabhäusern liegen ganze Wälder ähnlicher Sarkophage beieinander. Einige von ihnen stehen auf mehrstöckigen Unterbauten („Turmsarkophage"), andere sind auf hohe Pfeiler gestellt („Pfeilergräber"). Berühmt durch seinen plastischen Schmuck, der ins British Museum gekommen, war das Pfeilergrab zu Xanthos.

Abb. 183. Goldblech-Tempelmodell von Mykenä, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Schuchhardt. (Zu S. 168.)

Der plastische Schmuck dieses Grabes wirkt in der Tat noch ungriechisch. Gilt dies schon von den weichlichen liegenden Löwen, deren einer ein Junges zwischen den Tatzen hält, so gilt es erst recht von dem Helden, der dem vor ihm aufgerichteten Löwen in ruhiger Haltung das Schwert in den Bauch bohrt; und altorientalisch wie dieses wirkt auch das Relief des zertrümmerten Grabturmes zu Trysa.

Nach Kleinasien werden wir an der Hand der hellenischen Kunst zurückkehren. Die Anleihen, die diese in ihrer Jugend bei den kleinasiatischen Barbaren gemacht, hat sie ihnen mit reichlichen Zinsen zurückerstattet. Aber man darf die Zeit der griechischen Rückwirkung auf das nichtgriechische Kleinasien nicht zu früh ansetzen und in jenen phrygischen und

paphlagonischen Säulenkapitellen, die bald an das dorische, bald an das ionische, bald gar an das korinthische Kapitell der Griechen erinnern, nicht etwa nur Kümmerformen von diesen erkennen. Schon ihre frische und ursprüngliche Gestaltungsmannigfaltigkeit beweist, daß sie vielmehr, so gut wie die zyprischen Kapitelle (vgl. S. 169), als Vorstufen der ausgebildeten griechischen Ordnungen anzusehen sind, auch wenn sie im einzelnen Falle jünger sein sollten als diese. Aus dem Durcheinander dieser und ähnlicher Vorstufen hat das überlegene künstlerische Feingefühl der Hellenen erst ihre drei klassischen Ordnungen herauskristallisiert.

Abb. 184. Zyprisches Kapitell, im Louvre. Nach Photographie. (Zu S. 169.)

2. Die vorhellenische Kunst Syriens (Phöniziens, Zyperns, Palästinas).

Zwischen Mesopotamien und dem Mittelmeer, zwischen Ägypten und Kleinasien gelegen, wird Syrien seit dem Beginn seiner Geschichte in künstlerischer wie in staatlicher Beziehung abwechselnd von dem einen und dem anderen seiner gewaltigen Nachbarreiche abhängig, in denen wir die ältesten Kunstländer der Welt kennen gelernt haben. Den Blick aufs Meer hinaus gerichtet, fand es sich wenigstens im ersten Jahrtausend v. Chr. in die Rolle, die Errungenschaften der ägyptischen, babylonisch-assyrischen und hettitischen Gesittung in seiner eigenen Auffassung zu Schiffe bis zum fernsten Westen Nordafrikas und Südeuropas, ja weit darüber hinaus zu verbreiten. Die Bewohner des syrischen Küstenstriches, denen diese vermittelnde Rolle zufiel, waren die Phönizier, die „königlichen Kaufleute" der vorhellenischen Zeit der alten Welt. Erst um 1000 v. Chr. fingen diese nach der großen „kanaanitischen Völkerwanderung" (Winckler und Landau) an der syrischen Küste seßhaft gebliebenen Phönizier an, ihrerseits Handelsniederlassungen jenseits des Meeres zu gründen, und sie erreichten dabei naturgemäß zunächst die ihrer Küste gegenüberliegende große Insel Zypern (Kypros), die Insel des Kupfers und der Zypressen, deren Urzeit, wie Lichtenberg nachgewiesen hat, aufs engste mit der mitteleuropäischen Kupferzeit zusammenhing, während ihre Bronzezeit seit der Mitte des zweiten Jahrtausends nicht minder eng mit der ägäisch-mykenischen verflochten war. Gleichzeitig mit der griechischen Besiedelung von Norden und Westen erfolgte dann die phönizische von Süden und Osten. Während der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends ist wenigstens ein Teil der zyprischen Kunst zugleich ein Zweig der phönizischen Kunst, die gleichzeitig auf dem Festland erfolgreich nach dem stammverwandten Palästina hinübergriff. Die Hebräer sahen sich um so mehr genötigt, sich an die Kunst ihrer nächsten Vettern und Nachbarn zu halten, als sie sich mit der Ausbildung des Begriffs der einen persönlichen, aber unsichtbaren Gottheit eine Aufgabe gestellt hatten, die sich mit einer selbständigen Verarbeitung der ägyptischen und babylonischen Kunstgebilde nicht vertragen hätte.

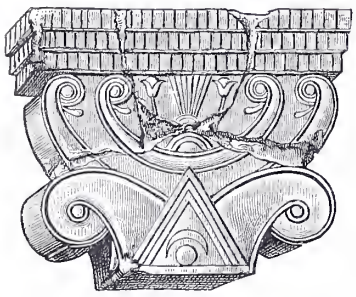


Abb. 185. Zyprisches Kapitell, im Louvre. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 169.)

Von einigen Quadermauern und schmucklosen Felsenbauten abgesehen, reichen auch die ältesten erhaltenen Werke der phönizischen Kunst, die aus der Mischung ägyptischer, hettitischer und babylonisch-assyrischer Bestandteile hervorgegangen war, kaum höher hinauf als bis zum 9. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung.

Arvad (Arad) mit seiner Schwesterstadt Marath (heute Amrith), Gebal (später Byblos), die Stadt der das Leben erneuernden Gottheit Aschtoret (Astarte), dann Berytos, das heutige Beirut, Sidon, die dem Heilgott Eschmun geweihte Stadt, und Tyrus, die Stadt des großen Gottes Melkart — in langer Reihe zogen sich diese altphönizischen Städte von Norden gen Süden, vielfach auf kleine Inseln gedrängt, an dem schmalen Küstenstreifen zwischen dem zederreichen Libanon und dem blauen Mittelmeer entlang. Sidon behauptete bis zum Ende des zweiten Jahrtausends die Vorherrschaft auf dem Gebiete des Handels und Wandels, verlor sie aber um 1100 v. Chr. an Arvad im Norden und an Tyrus im Süden. Der „Hundefluß" Nahr-el-Kelb trennt die drei zuerst genannten nördlichen von den drei südlichen Hauptstätten phönizischer Gesittung. Die alte Heerstraße des Vorgebirges, das am Südufer des Flusses ans Meer tritt, ist mit neun in den Felsen gehauenen Grenz- und Denksteinen ägyptischer und assyrischer Könige geschmückt. Die drei ägyptischen, oben viereckig umrahmten Felsreliefs gehen auf Ramses II. (um 1250) zurück. Die sechs assyrischen, deren Nischen oben halbrund geschlossen sind, stellen assyrische Könige von Assurnasirpal (886—861) bis Asarhaddon (681—668) dar. Die Königsbilder und Inschriften dieser Denksteine sind vielfach verwaschen und zerstört. Am besten erhalten sind die Asarhaddons. Jedenfalls sind diese alten Denkmäler auch in künstlerischer Beziehung Zeugen der Kultureinflüsse, die in Phönizien um die Vorherrschaft rangen. Schon zu Amrith, jener Schwesterstadt Arvads, haben sich denkwürdige Überbleibsel altphönizischer Baukunst erhalten, die Renan und Perrot zusammenfassend behandelt haben. Zunächst kommen die Reste einiger Tempel in Betracht. Wirklich aufrecht steht nur noch einer von ihnen (Abb. 179). In der Mitte eines 48 m tiefen, 55 m breiten Hofes, dessen Mauern aus dem lebendigen Felsen gehauen sind, erhebt sich auf einem 3 m hohen, je $5^1/_2$ m im Geviert messenden, ebenfalls dem Felsboden enthauenen Untersatz ein Tempelchen in Kapellenform, das an drei Seiten geschlossen, vorn geöffnet und flach bedeckt ist. Das Dach, das innen leicht gewölbt erscheint, außen mit einer ägyptischen Hohlkehle bekrönt ist, besteht aus einem einzigen Stein. Eine zweite, in der Nähe gelegene Kapelle fand Renan in Trümmern am Boden. Aber es ließ sich noch erkennen, daß die Hohlkehle ihres Simses mit der ägyptischen Uräusschlangenreihe geschmückt war. Vom Tempel des Adonis und der Astarte zu Gebal können wir uns nach einer späten Münze von Byblos vielleicht ein einigermaßen richtiges Bild machen (Abb. 180). Der geräumige, von Hallen umgebene offene Hof dieses Münzbildes umschließt als heiliges Sinnbild der Gottheit nur einen natürlichen Meteor- oder künstlichen Kegelstein, der rechts in seiner Mitte aufragt, während sich links eine Kapelle im griechischen Stil an ihn anschließt.

Abb. 186. Phönizische Alabasterplatte, im Louvre. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 169.)

Abb. 187. Phönizische Alabasterplatte, im Louvre. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 169.)

Die Grabungen der deutschen vorderasiatischen Gesellschaft im Eschmuntempel zu Sidon aber, über die Landau berichtet hat, haben, außer kleinen Bildwerken, nur geringe Mauerreste aus zwei Bauperioden zutage gefördert.

Von den phönizischen Gräberfeldern ist wieder die Totenstadt von Amrith am lehrreichsten. Einer der Grabtürme (Abb. 181) besteht über niedrigem, quadratischem Sockel aus drei nach oben kleiner werdenden zylinderförmigen Stockwerken. An den Sockelecken treten nach hettitischer Art Löwen mit halbem Körper aus dem Wandrund hervor. Die beiden oberen Stockwerke schließen über einem Zahnschnittsims mit einem assyrischen Stufenzinnenkranz ab.

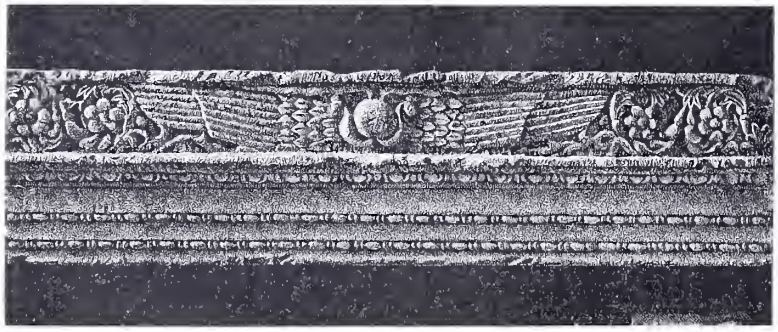


Abb. 188. Tempelfries von Gebal-Byblos, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon. (Zu S. 169.)

Die meisten alten Tempel der heiligen Insel Zypern waren jener uralten, nach Lichtenberg wie nach Salomon Reinach ursprünglich arischen, in Zypern wie in Troja (vgl. unten) in kleinen Idolen verehrten mütterlichen Göttin geweiht, die bald zur Aschtoret-Astarte der Phönizier und zur Aphrodite der Griechen wurde. An der Küste dieser Insel ließen die Griechen die große Göttin dem Schaume entstiegen sein. An der Südküste Zyperns zogen sich von Westen nach Osten die ihr geheiligten Städte hin, Paphos, Kurion, Amathus und Kition, das jetzige Larnaka. Weiter im Inneren schlossen sich Idalia (Dali) und Golgos (Athieno) an. Späte Münzen, die das taubenumflatterte Hauptheiligtum der Aphrodite zu Paphos darstellen (Abb. 182) und noch eine entfernte Ähnlichkeit des Aufbaues mit jenen kleinen taubenumflatterten Tempelmodellen aus Goldblech zeigen, die aus Mykenä stammen (Abb. 183), werden verschieden gedeutet. Während die einen in dem erhöhten Mittelbau nur einen vor dem Hofe liegenden Torbau erkennen, sehen die anderen in ihm den Beweis einer dreischiffigen Anlage mit höherem Mittelschiff nach Art des ägyptischen Säulensaals und vielleicht auch des mykenischen Männersaals.

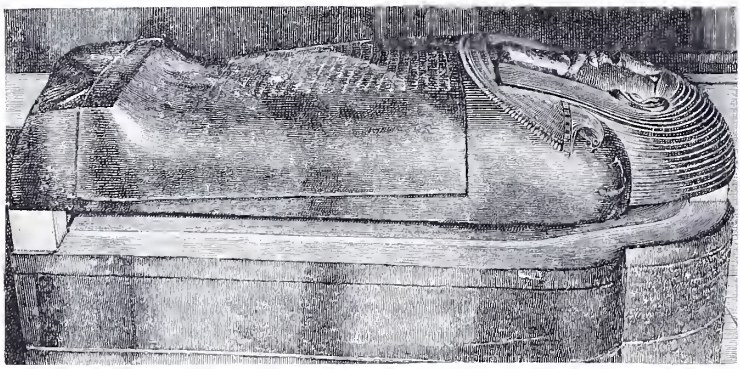


Abb. 189. Sarkophag des Eschmunazar, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon. (Zu S. 169.)

Greifbarere Ergebnisse haben die zyprischen Ausgrabungen in bezug auf die Zierformen der phönizischen Baukunst gehabt. Säulenkapitelle vorgriechischer Art, die mit ihrem Schaft aus einem Stück gemeißelt worden, sind in größerer Anzahl auf Zypern als auf dem Festlande

wieder zum Vorschein gekommen. Hüben wie drüben aber fehlt es nicht an verzierten Stelen, Platten und anderen Stücken, die uns die phönizische Zierkunst vergegenwärtigen. Natürlich müssen wir uns hüten, Reste der späteren griechisch-römischen Kunst, die auf Zypern so gut vorkommen wie in Syrien, den Phöniziern zuzuschreiben. Es ist aber lehrreich zu sehen, daß die orientalischen Zierformen den Künstlern dieser Gegenden so in Fleisch und Blut übergegangen waren, daß sie noch spät sich unter die griechisch-römischen Formen mischen.

Auf dem Festlande, in Gebal, fand Renan das ägyptisierende Pfeilerkapitell, das aus Rundstab und Hohlkehle besteht, in der Nähe, zu Eddé, das Kapitell, das, aus Ring, Wulst und Viereckplatte zusammengesetzt, an das mykenische und an das spätere dorische erinnert. Aus Zypern stammen reichere und mannigfaltigere Formen: vor allem eine Anzahl von Kapitellen im Louvre zu Paris (Abb. 184 und 185), die, vielleicht aus den ägyptischen Glockenblumenkelchen und Palmettenbäumen hervorgewachsen, zugleich wie Vorstufen des ionischen Kapitells wirken. Sie scheinen nicht Gebäuden, sondern Grabstelen angehört und nichts getragen zu haben. Charakteristisch ist das Kapitell unserer Abbildung 185. Über dem Kelch mit abwärts gekehrten Voluten, in dessen Mitte ein mit Halbmond und Sonne geschmücktes Dreieck aufragt, erhebt sich, zweimal wiederholt, ein offener Kelch mit nach oben gekehrten Voluten, in dessen Mitte der strahlenförmige syrische Lotosstrauß sprießt, den wir schon im alten Ägypten nachgewiesen haben (vgl. S. 54). Diese Umbildung und selbständige Verwertung des Motivs des „ägyptischen Palmettenbaumes" ist, wie schon Riegl hervorgehoben, die einzige selbständige künstlerische Tat der Phönizier. In abgekürzter Gestalt aber finden wir das Motiv als die eigentliche „phönizische Palmette" wieder, die uns unzählige Male in der syrischen Kunst begegnet. Auf zwei Alabasterplatten des Louvre (Abb. 186 und 187), die aus Arvad stammen, sehen wir sie zu einem teppichartigen Muster mehrfach aneinandergereiht. Die assyrische Bandflechte begrenzt das gemusterte Feld. Im unteren Felde sieht man auf der einen Platte eine Flügelsphinx; auf der anderen wird aus der phönizischen Palmette ein neuer Palmettenbaum gebildet, der, wie der heilige Baum der assyrischen Kunst (Abb. 137), zwischen zwei an ihm emporstrebenden Greifen steht. Unzählige Male kommt die ägyptische Flügelscheibe in phönizischen Bekrönungen vor, oft mit der Uräusschlange gepaart, unzählige Male die altchaldäische Zusammenstellung des Halbmondes mit einem runden Stern oder der Sonnenscheibe. Wie diese Symbole sich in Phönizien noch spät mit der griechisch-römischen Ornamentik vermischten, zeigt das Stück eines Tempelfrieses aus Gebal-Byblos im Louvre zu Paris (Abb. 188).

Abb. 190. Assyrisierende zyprische Statue, im Museum zu Neuyork. Nach Cesnola. (Zu S. 170.)

Dasselbe Nebeneinander ägyptischer und assyrischer Anklänge wie in der Bau- und Zierkunst tritt uns auch in der Figurenbildnerei Phöniziens und Zyperns entgegen. Wie lange rein ägyptische Einflüsse auf dem syrischen Festland maßgebend blieben, zeigt der schwer gelagerte Sarkophag Eschmunazars II. aus Sidon im Louvre (Abb. 189). Nach ägyptischer Art hat der Steindeckel die Gestalt der Mumie des Verstorbenen mit ausgeprägtem Bildniskopfe. Wahrscheinlich ist er sogar von ägyptischen Händen gearbeitet. Aber man setzt ihn erst an

den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. Der ähnliche Sarkophag von Eschmunazars Vater Tabnit befindet sich im Museum von Konstantinopel.

Die Entwickelung der phönizischen Kleinplastik auf dem Festland hat Heuzey an der Hand der in Phönizien gefundenen Tonfiguren des Louvre dargelegt. Déonna hat sie in den zyprischen Funden weiter verfolgt. Aus der Zeit der ersten ägyptischen Herrschaft über Phönizien hat sich nichts erhalten. Jedenfalls zeigen die ältesten Tonfigürchen die Absicht, die assyrische Kunst nachzuahmen. Deutlich tritt dies z. B. in einem kleinen Viergespann des Louvre hervor. Erst nachdem Phönizien in der saïtischen Zeit wieder unter ägyptische Oberhoheit gekommen, fangen seine Künstler an, den weicheren spätägyptischen Stil nachzubilden. Besonders die sitzenden weiblichen Tonfigürchen mit ägyptischer Kopftracht und die Statuetten des zwerghaften Gottes Bes (vgl. S. 102) gehören hierher. Seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. aber fingen die Phönizier an, den archaischen Stil der Griechen nachzuahmen. Dies zeigen besonders einige stehende weibliche Figürchen in ionischer Gewandung und Haartracht. Daß man sie nicht als die Vorbilder des archaisch-griechischen Stils ansehen darf, wie man eine Zeitlang getan, versteht sich angesichts der geringen künstlerischen Selbständigkeit der Phönizier von selbst. Nachahmer waren und blieben sie zu allen Zeiten.

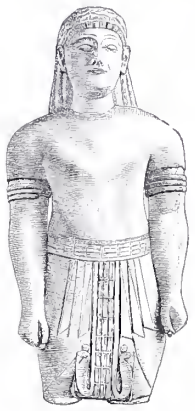


Abb. 191. Ägyptisierende zyprische Statue, im Museum zu Neuyork. Nach Cesnola.

Den gleichen Entwickelungsgang zeigen die aus einheimischem weichen Kalkstein gemeißelten zyprischen Standbilder, von denen sich einzelne in allen Altertumsmuseen Europas befinden, die meisten aber ins Louvre zu Paris und durch Cesnola, der sie beschrieben, ins Museum von Neuyork gekommen sind. Eine äußere Eigentümlichkeit der meisten dieser zyprischen Gestalten, die in den verschiedensten Größen erhalten sind, besteht darin, daß sie, obgleich alle in streng frontaler Haltung von vorn gesehen sind, doch noch halb der Reliefbildnerei angehören. Sie waren bestimmt, mit dem Rücken an Wände oder aneinander angelehnt zu werden; und ihr Rücken ist daher nicht nur nicht ausgearbeitet, sondern fehlt vielfach, so daß sie wie flachgedrückt oder wie durchgeschnitten erscheinen. Neben dem assyrischen oder dem ägyptischen tritt in dem Stile dieser Bilderwerke von Anfang an ein drittes Element hervor, das nur als griechisch bezeichnet werden kann. Schon die Ureinwohner Zyperns waren den Griechen verwandt, und der phönizischen Besiedelung der Insel vom Süden folgte bald ihre hellenische Besiedelung vom Norden aus. Es erscheint daher wohl möglich, daß, wie Brunn annahm, die ausführenden Künstler hier von Anfang an dem arischen Urstamme angehörten und nur im Sinne ihrer phönizischen Auftraggeber, freilich auch in Ermangelung anderer Vorbilder, sich im 8. Jahrhundert an die assyrische, im 7. Jahrhundert an die saïtisch-ägyptische Kunst anschlossen, um im 6., unter dem Einflusse archaisch-hellenischer Kunst, erst allmählich sich selbst zu finden. Charakteristisch für die assyrisierende Zeit Zyperns ist z. B. eine männliche Statue des Museums zu Neuyork (Abb. 190). Man erkennt den semitischen Gesichtsschnitt, die asiatische Kopfbedeckung, die assyrische Haar- und Bartbildung, das lange, unten faltenlose Gewand, zugleich aber auch die Abweichungen vom assyrischen Stil, die rasierte Oberlippe, die geglätteten Armmuskeln, das bereits leicht gefältelte Schultergewand. Den Übergang zur ägyptisierenden Zeit Zyperns vergegenwärtigt eine zweite männliche Statue desselben Museums. Kopfbedeckung, Bart und Haar assyrisieren hier noch; aber der Körper ist nackt bis auf den ägyptischen Schurz um die Hüften und den ägyptischen Schmuck um den Hals.

Völlig ägyptisiert ist dann eine dritte männliche Gestalt derselben Sammlung. Das bartlose Gesicht wird von ägyptischer Haartracht umrahmt. Dem ägyptischen Schurz entsprechen ägyptische Armbänder. Der Körper ist mit enganliegendem kurzärmeligen Hemd bekleidet (Abb. 191). Wie allmählich die Mund- und Augenwinkel in der Art des hellenischen Archaismus nach den Schläfen emporgezogen werden, das Kinn stärker hervortritt, die hohen Kopf- oder Haartrachten verschwinden, kann man in den jüngeren zyprischen Statuen der ägyptischen Art verfolgen. In Typus, Tracht und Faltenwurf völlig griechisch erscheint z. B. eine männliche Statue des Louvre zu Paris (Abb. 192).

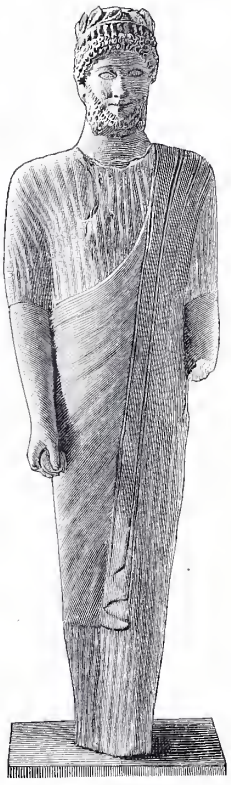


Abb. 192. Gräzisierende zyprische Statue, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

Eine reiche Blüte erlebte das Kunstgewerbe in Phönizien, dessen Bedeutung für die Weiterbildung der frühgriechischen Kunst Poulsen und Ohnefalsch-Richter klargelegt haben. Berühmt bis in die römische Kaiserzeit waren die phönizischen Gewebe, besonders die mit dem Safte der Purpurschnecke gefärbten, den die Phönizier entdeckt hatten; nicht minder berühmt waren die feinen, farbigen phönizischen Glaswaren, die, obgleich erst seit dem 7. Jahrhundert den ägyptischen nachgeahmt, den zweitausend Jahre jüngeren von Murano die Wege gewiesen haben könnten. Weniger bedeutend war die Kunsttöpferei Phöniziens und Zyperns. Doch ist die zyprische Keramik entwickelungsgeschichtlich äußerst lehrreich, weil wir sie mit Ohnefalsch-Richter und Lichtenberg bis in die ältesten vorgeschichtlichen Zeiten hinauf verfolgen können. Auch hier finden sich die Urformen der Keramik, die Kürbisflaschen oder Korbgeflechten nachgebildet sind. Dann kommen nacheinander die Stilarten, die den neolithischen Europas, den vorgeschichtlichen Ägyptens, den ältesten der Insel Thera und Amorgos sowie den entwickelten mykenischen gleichen. Den ältesten Gräbern entstammen rote und schwarze Tonvasen, die mit reicher eingeritzter, weiß ausgefüllter geometrischer Ornamentik geschmückt sind. Schraffierten Rauten, Zickzackbändern und Fischgrätenmustern gesellen sich, wie im Mondsee, im Laibacher Moor (vgl. S. 31—32) und in Troja, Spiralen, konzentrische Kreise und Radmotive. Auch einzelne Gesichtsvasen und Tierfiguren erinnern an Troja. Die weiblichen Idole aus rotpoliertem Ton sind teils brettförmig flach, teils rundplastisch durchgebildet und dann mit auffallend starken Gesäßen (vgl. S. 27) ausgestattet. Rotbraun auf gelblichem Grunde bemalte ägäisch-mykenische Vasen jeder Art sind in großer Anzahl z. B. durch Murrays Ausgrabungen in Enkomi und Walters Ausgrabungen in Kurion zum Vorschein gekommen und dem Britisch Museum überwiesen worden (Abb. 193 und 194). Die letzte vorphönizische Stufe bilden die rot und schwarz bemalten Gefäße (1200—900 v. Chr.), deren Scherben, die zu Kition neben Eisenfunden ausgegraben wurden, sich jetzt im Grassi-Museum zu Leipzig befinden. Auf den zyprischen Vasen der phönizischen Zeit sehen wir den mykenischen Stil in den geometrischen übergehen, dann den dipylonartigen geometrischen Stil, den wir unten kennen lernen werden, sich mit konzentrischen Kreisen, Rosetten, ägyptischen Lotosblütenbändern und syrisch-phönizischen Palmetten wieder orientalisieren; einzelne unbeholfene Tier- und Menschengestalten, auch wohl einmal Tierfriese treten hinzu. Einen selbständigen Höhepunkt aber erreichte auch die Entwickelung der zyprischen Keramik nicht.

Eine um so wichtigere Rolle spielten die phönizisch-zypriſchen Metallarbeiten, beſonders die hohen Gefäße und die flachen Schalen, namentlich die Schalen, die in konzentriſchen Kreiſen mit ſinnbildlichen Schmuckformen, himmliſchen und irdiſchen Flügelweſen, Tierreihen, menſchlichen Geſtalten, Jagden und Kämpfen, Palmetten, Lotusreihen und Flechtbändern verziert ſind; dieſe wie jene mit abwechſelnder oder gleichzeitiger Betonung des Ägyptiſchen und des Aſſyriſchen in deutlich orientaliſchem Stil gehalten. Daß ägyptiſche Schalen ihre Vorbilder geweſen, iſt ſchon (S. 104) bemerkt worden. Die Silber- und Bronzeſchalen dieſer Art ſind teils in getriebener, teils in eingegrabener Arbeit mit Darſtellungen geſchmückt. Die meiſten ſolcher Bronzeſchalen, die Poulſen zuſammengeſtellt hat, ſtammen aus dem Palaſte Aſſurbanipals zu Nimrud in Aſſyrien; und gerade unter ihnen unterſcheidet man die aſſyriſierenden, die man früher für aſſyriſch hielt, von den ägyptiſierenden und den deutlich im ſyriſchen Miſchſtil verzierten. Aus Zypern (Dali, Larnaka-Amathus, Kurion, Salamis) ſtammen ähnliche Silber- und Bronzeſchalen des Louvre, des Britiſh Muſeum und des Neuyorker Muſeums; zwei Bronzeſchalen aus der idäiſchen Höhle in Kreta gehören dem Muſeum in Kandia, aus Olympia eine ſolche dem Aſhmolean Muſeum in Oxford. Aus Paleſtrina ſtammt die Silberſchale des Kircherſchen Muſeums zu Rom (Abb. 195), deren ganz ägyptiſierende Darſtellung mit einer phöniziſchen Inſchrift verſehen iſt; ebendaher die vergoldete Silberſchale derſelben Sammlung, deren äußerer Rundſtreifen die Jagdabenteuer eines Herrſchers in ägyptiſierendem Stile ſchildert. In Cäre, und zwar im Grabe Regulini-Galaſſi, deſſen Schätze dem Muſeum Gregorianum zu Rom ſeine Bedeutung verleihen, fand man die Silberſchale, deren äußerer Kreis einen Aufzug von Kriegern zu Fuß und zu Pferde, deren mittlerer Kreis eine Löwenjagd, deren inneres Mittelrund den Überfall eines Stieres durch zwei Löwen abbildet. Auf italiſchem Boden ſind im ganzen zehn ſolcher phöniziſchen Schalen gefunden worden. Aus etruriſchen Gräbern ſtammen ähnliche Schilde des Britiſh Muſeum und des Muſeum Gregorianum. Alle dieſe Werke ſind wichtig, weil ſie gerade durch die Verbreitung, die der phöniziſche Handel ihnen über alle Mittelmeerküſten verſchaffte, auch viel zur Verbreitung der orientaliſchen Formenſprache beitrugen. Von griechiſcher, ſelbſt von mykeniſcher Empfindung ſpüren wir kaum einen Hauch, ſehen vielmehr nichts als ägyptiſch-aſſyriſche Anempfindung in ihnen, halten es eben deshalb aber auch für überflüſſig, mit Brunn ihren Herſtellungsort auf Zypern, ſtatt auf dem Feſtlande, zu ſuchen. Schon in der „Ilias“ (XXIII, 741—745) wird ein Silberbecher beſchrieben, den „kunſterfahrene Sidonier“ ſinnreich gearbeitet:

Abb. 193. Zypriſches Tongefäß aus mykeniſcher Zeit, im Britiſh Muſeum. Nach Murray, Smith und Walters. (Zu S. 171.)

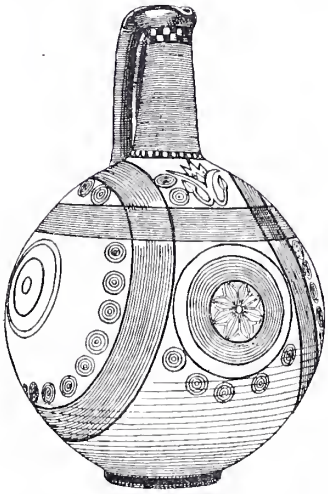


Abb. 194. Zypriſches Tongefäß der Übergangszeit vom mykeniſchen zum geometriſchen Stil, im Britiſh Muſeum. Nach Murray, Smith u. Walters. (Zu S. 171.)

„Aber phönizische Männer, auf finsteren Wogen ihn bringend,
Boten im Hafen ihn feil und schenkten ihn endlich dem Thoas."

„Auf finsteren Wogen" führten die Schiffe Phöniziens aber nicht nur Waren, sondern auch Auswanderer dem fernen Westen der Mittelmeerwelt zu. Mögen, wie schon bemerkt, die punischen Niederlassungen am mittleren und westlichen Mittelmeere auch zum großen Teil aus der Zeit der ältesten semitischen Wanderungen stammen, so scheint Karthago, die berühmteste dieser Pflanzstädte, doch erst um 800 von den bereits entwickelten syrischen Festlandsphöniziern selbst gegründet worden zu sein. In Karthago hat sich, von Mauerresten abgesehen, außerordentlich wenig aus vorrömischer Zeit erhalten, und schwächlich und völlig einflußlos ist der ägyptisch-phönizisch-hellenistische Mischstil der erhaltenen Darstellungen auf nordafrikanischen Grabsteinen und Werkstücken.

Abb. 195. Phönizische Silberschale aus Palestrina, im Kircherschen Museum zu Rom. Nach Perrot und Chipiez.

Von den „phönizischen Tempeln" auf Malta (Hagiar Kim) und der kleinen Nachbarinsel Gozzo (La Giganteja) sind nur Mauerreste in teils zyklopischer, teils polygonaler, teils megalithischer Schichtung erhalten, die nicht viel mehr als den Grundriß der Gebäude erkennen lassen. Merkwürdig aber ist hier die eiförmige Abrundung der einzelnen Räume und auffallend die Verwendung mächtiger Steinblöcke, aus denen die Türöffnung herausgehauen, zu Eingangs- und Durchgangswänden.

Für Schöpfungen der Phönizier hielt man früher auch die sogenannten „Nuraghen" auf Sardinien und die „Talayots" auf den Balearen. Daß sie von nordafrikanischen Ansiedlern aus vorkarthagischer Zeit herrühren, ist möglich, aber auch nicht erwiesen. Wir kommen bei der Besprechung der ältesten Kunst Italiens auf sie zurück.

Abb. 196. Phönizisches Kapitell aus Megiddo. Nach dem „Archäologischen Anzeiger". (Zu S. 174.)

Nach Osten kann der Einfluß der phönizischen Kunst sich nicht weit über das nächste Hinterland der syrischen Küste erstreckt haben. Zu diesem gehörte Palästina, das heilige Land des Alten Bundes. Auf diesem auch durch die christliche Überlieferung geheiligten Boden haben neuere Ausgrabungen deutscher und österreichischer Vereine sowie der Engländer Bliss und Macalister in Orten wie Megiddo, Thaanach und Lachis (Tell-el-Hesy) außer vielen vorgeschichtlichen, mykenischen und zyprischen Vasenscherben und Figürchen immerhin lehrreiche Baureste in verschiedenen Schichten übereinander bloßgelegt, die an die Ausgrabungsschichten Trojas erinnern. Thiersch hat im Zusammenhang über sie berichtet. In der unteren Schicht finden sich auch hier meist

Lehmziegelmauern über Steinsockeln, in den Schichten, die der sechsten Stadt Trojas entsprechen, mächtige Quaderbauten. An den Quadern der „salomonischen" Königsburg zu Megiddo finden sich lehrreicherweise die gleichen Steinmetzzeichen, die man zu Phaistos auf Kreta gefunden. Zu demselben Bau scheinen eine ägyptische Hohlkehle und ein Volutenkapitell syrisch-phönizischer Art (Abb. 196) gehört zu haben; und charakteristisch ist ein ebendort gefundenes tönernes Weihrauchgefäß, dessen doppelter Blätterüberfall unter kugelförmigem Becken als typisch phönizisch angesprochen werden kann (Abb. 197).

Die ägäische Kunst scheint, wie Lichtenberg ausgeführt hat, zunächst über Zypern nach Palästina gekommen zu sein. Weißgründige zyprische Gefäße mit aufgemalten schwarzen und roten Leitermotiven, die dem 15. Jahrhundert v. Chr. angehören, haben sich in Thaanach neben spätmykenischen Scherben gefunden. Die Philister, die, über Zypern gekommen, von Lichtenberg und anderen für arisch-ägäischen Stammes angesehen werden, wanderten erst gegen 1200 v. Chr. in Palästina ein; auch die Kunstwerke, die sie mitbrachten, waren spätmykenischer Art in zyprischer Ausgestaltung, aber durch die besondere Auffassung der Philister umgebildet. Zu solchen, durch die Philister verbreiteten und veränderten Vasenschmuckmotiven rechnet Thiersch die ganz wie Metopen und Triglyphen gegliederten Ornamentstreifen mit Vögeln oder Spiralen in den Metopen.

Abb. 197. Syrisches Weihrauchgefäß aus Megiddo. Nach dem „Archäologischen Anzeiger".

Am meisten von allen Kunstwerken Palästinas fesselt uns natürlich der gefeierte salomonische Tempel in Jerusalem. Freilich haben sich hier, außer einigen Mauerresten auf dem Berge Sion oder Moria, über deren Alter gestritten wird, kaum Spuren hebräischer Kunst aus voralexandrinischer Zeit erhalten. Die Beschreibung des Tempels und des Palastes Salomos im ersten Buch der Könige (Kap. 5—8) läßt aber keinen Zweifel daran, daß Salomo seine Bauten durch phönizische Werkmeister ausführen ließ. König Hiram von Tyrus folgte — zwischen 1000 und 900 v. Chr. — willig dem Ansuchen seines Freundes Salomo, ihm Steinhauer und Zimmerleute für den Tempelbau zur Verfügung zu stellen; und Hiram hieß zufällig auch der Erzgießer, den Salomo sich aus Tyrus holen ließ, der Meister in Erz, „voll Weisheit, Verstand und Wissenschaft, allerlei Werk in Erz zu machen", Adiram aber soll der Name des Tempelbaumeisters gewesen sein. Der Anlage nach bestand der Tempel Salomos zunächst aus drei Höfen. Die äußerste Umfassungsmauer bildete den jedermann zugänglichen Vorhof der Heiden. Eine zweite, höhere Mauer, die im Osten, Süden und Norden von ehernen Toren durchbrochen wurde, umschloß den Vorhof der Juden. Eine dritte Mauer, deren Tore denen der zweiten gegenüber lagen, umfaßte den höher gelegenen Vorhof der Priester. An der westlichen Rückseite dieses inneren Vorhofes stand das eigentliche Tempelhaus, das, wie die altbabylonischen und assyrischen Tempel (vgl. S. 114, 127) aus einer Vorhalle (Ulam), dem Hauptsaal, der hier wie in Assyrien die rechteckige Langhausform angenommen hatte (Hekal), und dem niedrigeren würfelförmigen Allerheiligsten (Debir) bestand, das die Bundeslade mit den Gesetzestafeln barg. Vor dem Tempel, wahrscheinlich als Bauglieder der Vorhalle, standen die beiden mit Zierwerk überfüllten, achtzehn Ellen hohen, mit fünf Ellen hohen Knäufen bekrönten Säulen „Jachin" und „Boas". Aus mächtigen Blöcken waren die Unterbauten und Umfassungsmauern zusammengefügt, aus

Quadersteinen bestanden die Tempelhauswände, aus Zedernholz die Säulen der Vorhöfe, die Decke und die Wandtäfelung des Gotteshauses, aus Tannenholz dessen Fußboden. Ein reichverzierter Überzug von Goldblech aber verdeckte alle diese Stoffe. Im ersten Buch der Könige (VI, 29) heißt es: „Und an allen Wänden des Tempels ringsum machte er allerlei erhabene Arbeit und Drehwerk; und er machte daran Cherubim und Palmen und allerlei Blumenwerk"; und hier mag Ezechiels Vision als Ergänzung dienen (Ez. XLI, 18 f.): „eine Palme zwischen Cherub und Cherub; zwei Gesichter hatte jeder Cherub: ein Menschengesicht gegen die Palme auf der einen Seite und ein Löwengesicht gegen die Palme auf der anderen Seite." Wer dächte da nicht an den mesopotamischen Palmettenbaum zwischen Flügelgestalten (S. 131, 133)? Altbabylonische Überlieferungen, die schon Abraham aus Ur in Chaldäa mitgebracht, mögen hier mitspielen. Im übrigen haben wir uns den Tempel im wesentlichen in ägyptisierenden Formen, wenigstens mit der ägyptischen Hohlkehle ausgestattet zu denken. Alle näheren Herstellungsversuche des Tempels sind nicht viel mehr als freie Erfindungen. Wenig überzeugend ist der Prestelsche mit seinen frei vor dem Tempel stehenden Säulen, seinem einen mächtigen, kirchturmartigen Mittelpylonen, seinem Satteldach, seinem mit drei Fensterreihen übereinander versehenen Hauptsaal, denen ebenso viele durch Wendeltreppen verbundene Galerien entsprechen. Weniger bedenklich ist der Entwurf von Perrot und Chipiez, der sich wenigstens altorientalischen Anordnungen anschließt. Am beachtenswertesten erscheint uns der Vorschlag Puchsteins und Koldeweys, sich den Eingang im Anschluß an den der nordsyrisch-hettitischen Bit-Chilani von zwei Tortürmen eingefaßt zu denken, zwischen denen jene beiden Säulen als Bauglieder der Vorhalle angebracht gewesen.

Etwas anschaulicher als der Tempel wird der Palast Salomos beschrieben. Säulen aus Zedernholz spielten eine Hauptrolle in ihm, so in der Vorhalle wie in der großen Halle und in dem Saal, von dem es heißt: „und er bedeckte mit Zederngetäfel das ganze Gemach, das auf fünfundvierzig Säulen ruhte, je fünfzehn in einer Reihe".

Der Bildnerei widerstrebte der reine Gottesglaube der Israeliten. Immerhin können wir uns außer jenen Säulen noch ein anderes Erzgußwerk Meister Hirams in Jerusalem vergegenwärtigen: das sogenannte „eherne Meer" im Priestervorhof, ein riesiges Wasserbecken von flacher Kelchform, das auf dem Rücken von zwölf nach hettitischer Art im Kreise nach außen blickenden Stieren ruhte. Aus vergoldetem Ölbaumholz aber bestanden die zehn Ellen hohen, mit fünf Ellen langen Flügeln ausgestatteten Cherubim „mitten im innersten Tempel". Wahrscheinlich waren sie als Zwitterbildungen dargestellt wie die Cherubim der Vision Ezechiels. Jedenfalls tragen diese Flügelwesen im Tempel von Jerusalem dazu bei, den Phantasiegebilden der mesopotamischen Kunst in mannigfachen Umgestaltungen ein künstlerisches Leben bis in unsere Tage zu verleihen.

3. Die persische Kunst.

Als nach dem Falle Babylons (538 v. Chr.) ganz Vorderasien dem großen Perserkönig Kyros zu Füßen lag und nach der Eroberung von Memphis (525 v. Chr.) das heilige Nilland sich Kambyses, dem Sohne des Kyros, unterworfen hatte, war die Vorherrschaft der arischen Rasse auf dem Erdball entschieden. Mit den persischen Herrschern aus dem Hause der Achämeniden tritt auch die persische Kunst in den Gesichtskreis der Forschung. Dieser verhältnismäßig jungen altpersischen Kunst fehlt es keineswegs an Pracht und Würde; aber, weit entfernt davon, eine Volkskunst zu sein, erscheint sie nur als die künstliche amtliche Kunst eines stolzen und

erfolgreichen Herrschergeschlechts, das den Ehrgeiz hatte, es auch auf dem Gebiete der höheren Gesittung den besiegten Völkern gleichzutun. Kein Wunder daher, daß ihre Schwingen sofort erlahmten, als die Siege Alexanders des Großen die persische Herrscherherrlichkeit vernichtet hatten. In einem Zeitraum von zweihundert Jahren (550—330) entwickelt, verblüht, gewaltsam vernichtet, gehört die alte Perserkunst tatsächlich nur wenigen Geschlechtern an.

Weiter als ihre zeitlichen waren ihre räumlichen Verbreitungsgrenzen gezogen. Früher und fester als die später eroberten Provinzen waren die alten Königreiche Medien und Elam mit Persien verknüpft worden. Die alten Hauptstädte dieser Reiche, Ekbatana in Medien, Susa in Elam, blieben bevorzugte Residenzen der persischen Könige. Hier wie dort dürfen wir daher Hauptsitze der persischen Hofkunst vermuten; doch haben sich in Ekbatana, dem heutigen Hamadan, bisher nur ein paar Säulenbasen und ein Löwentorso aus der großen Zeit Persiens gefunden, während die Schätze des Louvre zu Paris, die Dieulafoy in Susa erbeutete, immerhin zu den bedeutendsten erhaltenen Resten der persischen Kunst gehören. Neben diesen eroberten Hauptstädten aber haben die Herrscher aus dem Hause des Achämenes ihr noch weiter südöstlich gelegenes Heimatland keineswegs vergessen. Kyros bevorzugte den Stammsitz seines Geschlechtes, Pasargadä, das wir nach wie vor an der wichtigen Ruinenstätte im oberen Polwartale bei Mesched-i-Murgab suchen. Dareios aber gründete etwa 100 km stromabwärts von Pasargadä die neue Prachtstadt Persepolis, für deren Palastbauten der eigentlich persische Stil erst erfunden worden zu sein scheint; und was Dareios begonnen, führte sein Sohn Xerxes hier im gleichen Sinne weiter. Die Ruinen von Pasargadä und Persepolis, deren genaue Kenntnis wir den Veröffentlichungen Ker Porters und Rawlinsons, Texiers, Flandins und Costes, Stolzes, Andreas' und Dieulafoys, Sarres und Herzfelds verdanken, sind noch heute die klassischen Denkmäler der altpersischen Kunst.

Abb. 198. Das Grab des Kyros bei Mesched-i-Murgab. Nach Dieulafoy. (Zu S. 179.)

Von der vorpersischen Kunst Ekbatanas wissen wir, wie gesagt, wenig. Auch die Forschungen J. de Morgans haben hier die Untersuchungen Ker Porters kaum vervollständigt. Herodot (I, 93) schildert die Mauern der Burg Ekbatanas. Es waren ihrer sieben ineinander, deren Zinnen in jener Farbenabstufung übereinander emporragten, die man den Farben der Stufen der mesopotamischen Tempel (vgl. S. 141) entlehnt glaubt. Polybios dagegen (X, XVII, 9—10) schildert den alten medischen Königspalast zu Ekbatana; und zwar schildert er ihn als Holzsäulenbau, dessen Säulen, Simse und Täfelungen mit Silber und Gold belegt waren, obgleich sie völlig aus Zedern- und Zypressenholz bestanden. Flach gedeckt haben wir uns den Holzpalast zu denken, hoch, schlank und weit gestellt seine Säulen, breit und rechteckig deren Kopfstücke, hoch und fest ihre Fußstücke. Die persischen Bauernhäuser am Südufer des Kaspischen Meeres, die Dieulafoy in der Landschaft Masenderan entdeckt hat,

Taf. 23. Prähistorische elamitisch-persische Kunst.

a–d Prähistorische Alabasterfigürchen aus Susa, im Louvre. — e–g Prähistorische bemalte Vasen aus Susa, im Louvre. — h Scherbe eines schwarzen Steingefäßes aus Susa, im Louvre.

Taf. 24. Achämenidisches Felsenrelief von Bisutun.
Dareios setzt einem Besiegten den Fuß auf den Leib. Hinter ihm zwei Leibwächter.
Nach King und Thompson.

zeigen noch heute eine Bauweise, die wir uns zu jenem nationalen altmedischen Palaststil weitergebildet denken mögen.

In dem alten vorpersischen Susa aber haben J. de Morgans Ausgrabungen wenigstens wichtige Funde der vorgeschichtlichen Bronze- und Kupferzeit zutage gefördert. Morgans Tonvasenfunde hat Pottier der Geschichte der Vasenmalerei eingefügt. Die Gefäße und Scherben der untersten Ausgrabungsschicht sind schwarzbraun auf hellem Grunde mit reich und verschieden gestalteten geometrischen Mustern und kindlich stilisierten Tieren und Menschen bemalt, die an die der ältesten ägyptischen Vasenmalerei (vgl. S. 63) erinnern, ohne ihnen zu gleichen. Vögel und Vierfüßer erscheinen manchmal reihenweise. Ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln wirkt wappenstilartig (Taf. 23h). Pflanzenzweige sind selten, aber nicht ausgeschlossen (Taf. 23f). An einigen Darstellungen läßt sich die allmähliche Geometrisierung von Tiergestalten beobachten, wie wir sie namentlich bei den Naturvölkern wiederfinden werden. Besonders deutlich erkennbar ist, wie die gewundenen Hörner des Steinbocks manchmal zu Spiralen werden (Taf. 23e und g). In den höheren Schichten finden sich neben bemalten Tonvasen, deren Darstellungen etwas weicher, rundlicher und farbiger wirken, auch schwarze Steinvasen mit rohen Tier- und Menschenreliefs, deren Stil an den altbabylonischen der Zeit Eannatums (S. 118) erinnert (Taf. 23h). Kindlich formlose, aber rundliche kleine Tier- und Menschengestalten aus Alabaster und anderem Gestein schließen sich an (Taf. 23a—d). Die Kleinkunst jener ältesten Schichten Susas zeigt vielfach die gemeinsame Formensprache der Ur- und Naturvölker, aber de Morgans und Pottiers Ansicht, daß jene alten Vasenmalereien von Susa älter seien als alles Ähnliche aus Ägypten oder Babylonien, wird schwerlich bestätigt werden.

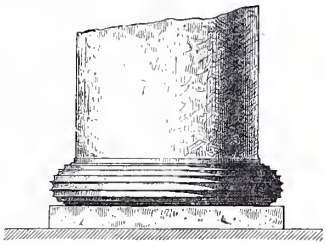


Abb. 199. Persische Säulenbasis von Pasargadä. Nach Dieulafoy. (Zu S. 179.)

Aus der elamitischen und medischen Vorzeit der Achämenidenkunst sind auf persischem Gebiete, namentlich im Zagrosgebirge, dessen Bildwerke Hüsing zusammengestellt hat, Felsenreliefs und Felsengräber erhalten, die als Vorläufer ähnlicher persischer Schöpfungen angesehen werden können. Zu den ältesten Bildwerken dieser Art gehört das aus der Zeit der Könige von Sumer und Akkad (vgl. S. 122) stammende altbabylonische Relief des Königs Anubanini bei Zohab unweit Sär-i-puls. Der riesengroße, mit akkadischem Vollbart und sumerischer Rundkappe dargestellte König setzt den linken Fuß auf den rücklings zu Boden gestürzten kleinen Besiegten, während die Göttin Nini, der Blütenzweige aus den Schultern sprießen, ihm die gefesselten Gefangenen zuführt. Drei Kilometer von Sär-i-pul erscheint in rechteckiger Umrahmung das spätelamitische, vorpersische Reliefbild Kel-i-Daud, das einen ruhig nach rechts gewandten Mann in elamitischem Gewande wiedergibt. Im südlichen Zagros kommen besonders die ebenfalls spätelamitischen Felsenreliefs der Ebene von Malamir in Betracht: verehrte oder verehrende, thronende oder stehende Fürstengestalten mit langen, übereinander angeordneten Reihen Höriger oder Besiegter.

Als Felsengrab, das von den paphlagonischen zu den persischen Fassadengräbern hinüberleitet, ist zunächst das von Endirkasch unweit des Urmiasees zu nennen. Den zwei äußeren Säulen, mit denen es sich öffnet, entsprechen zwei innere; und mit zwei Säulen, die jetzt zerbrochen sind, öffnet sich auch das dreifach umrahmte Felsengrab Dukkan-i-Daud, das 12 m über jenem Felsenrelief Kel-i-Daud angebracht ist.

Von den Werken der persischen Achämenidenzeit haben sich, sicher erkennbar, nur Palastbauten und Grabmäler erhalten. Die reine Lehre des mythischen Religionsstifters Zoroaster (Zarathustra), die gerade zur Zeit des großen Kyros hervortrat, gestattete den Lichtgott Ahuramazda (Ormuzd), der höchstens in Sinnbildern dargestellt wurde, nur im lodernden Feuer zu verehren. Einfache Feueraltäre, wie sie bei Nakschi-Rustem erhalten sind, scheinen die Tempel ersetzt zu haben. Doch sind die meisten Forscher heute geneigt, mit Sarre in den beiden dreistöckigen Viereckttürmen, von denen der von Persepolis (Nakschi-Rustem) besser erhalten ist als der von Pasargadä, Feuertürme, also doch eine Art von Feuertempeln zu erkennen, während Herzfeld mit der älteren Forschung dabei bleibt, auch in diesen Türmen Grabbauten zu sehen, die den altpersischen Wohnungen der Lebenden nachgebildet wurden. Alle drei Stockwerke dieses eigenartigen Bauwerkes sind mit doppeltumrahmten Blendfenstern versehen. Zu der ebenso umrahmten Tür der Nordseite führten Treppenstufen empor. Die Steinwände sind in regelmäßiger Reihung mit vertieft eingemeißelten kleinen Rechtecken geschmückt, wie sie ursprünglich den Lehmwänden eingepreßt, an Holzwänden aber aufgestemmt wurden. Unter dem ganz flachen Zeltdach sind die vier Wände, deren Eckpfosten lisenenartig vorspringen, mit einem Zahnschnitt-Simse abgeschlossen.

Abb. 200. Relief eines Flügelgeistes in Pasargadä. Nach Dieulafoy. (Zu S. 180.)

Als freistehenden Grabbau werden wir das Grab des Kyros kennen lernen. Alle übrigen persischen Königsgräber sind Felsengräber mit Hausfassaden wie in Ägypten und in Kleinasien. Die Paläste, deren Wiederherstellung gerade durch diese Felsfassaden in Verbindung mit den erhaltenen Säulen und Mauerresten ermöglicht wird, waren Wohnpaläste oder Empfangspaläste: genauer gesagt, wie noch heute in Ostasien, ummauerte Bezirke mit Gartenanlagen, in denen die einzelnen Räume nicht zu einem Gesamtbau zusammengeschweißt wurden wie in Assyrien, sondern als Sonderbauten nebeneinander lagen. Durchweg waren es flachgedeckte Säulenbauten (Architravbauten), in denen die Säulen, hoch, schlank, weit gestellt, ihrer Zahl und ihrer Bedeutung nach eine solche Rolle spielten wie im Palastbau keines zweiten Volkes. Die Säulen, die Mauerecken und Vorsprünge, die Tür-, Fenster- und Nischenumrahmungen sowie die Unterbauten und deren Treppen waren aus Stein gehauen, aus dem harten, grauen, manchmal ins Gelbliche spielenden Kalkstein der persischen Gebirge. Die Füllmauern bestanden aus Ziegeln, in der Regel nur aus Luftziegeln; manchmal gar aus fester Lehmmasse. Das Säulengebälk und das Dach waren Zimmermannsarbeit. Die Holzdeckung ermöglichte die Weite der Säulenstellung; und die Schlankheit der Steinsäulen erinnerte noch unmittelbar an die Holzsäulen, die ihnen vorausgegangen waren.

Ihrer Grundanlage nach sind die persischen Paläste, wie zuerst Koldewey gesehen, später Herzfeld weiter ausgeführt hat, nichts anderes als Weiterbildungen jener Bit-Chilani (S. 129, 156) genannten hettitischen Wohnpaläste, die aus einer säulengeschmückten Vorhalle zwischen zwei massiven Türmen und aus einem Breitsaal mit zwei Nebengemächern bestanden. Ja die Empfangspaläste (Apadanas) der zweiten Periode der persischen Kunstgeschichte, die den Breitsaal in einen mächtigen, von vielen Säulen getragenen Saal von gleichseitig viereckigem Grundriß, die beiden Seitengemächer aber in offene, verandaartige Hallen verwandelte, erscheinen als die festlichste und höchste Entwickelung, die das Bit-Chilani-Motiv erreicht hat.

Daß die Ruinen von Pasargadä bei Mesched-i-Murgab, einschließlich des Kyrosgrabes und des Wandpfeilers mit dem Reliefbild eines Flügelgeistes, wirklich der Zeit des großen Kyros und seines Sohnes Kambyses angehören, haben Forscher wie Weißbach, Foy, Prasek und Dieulafoy, sie für erheblich jünger erklärend, mit größerer oder geringerer Entschiedenheit bestritten, haben unseres Erachtens aber namentlich Sarre und Herzfeld mit archäologischen und epigraphischen Gründen wieder völlig sichergestellt. Am besten erhalten ist das Grab des Kyros (Abb. 198), das vom Volksmund Mesched-i-mader-i-Suleiman, „Grab der Mutter Salomons", genannt wird: im weiteren Viereck eines früher von noch ungerieften Säulen umgebenen Hofes eine oben abgeflachte, sechsstufige Treppenpyramide, und auf dieser das Grabgemach in Gestalt eines Giebelhäuschens. Es ist das einzige Beispiel eines Giebelbaues in Persien. Das ganze Gebäude ist etwas über 11 m hoch. Die Fußsimse des Unterbaues und des Grabhauses sowie der Hauptsims unter dem Dache zeigen schon feine Wellenprofile. Die Säulenbasen des Hofes, die aus einem gerieften Rundwulst über viereckiger Fußplatte bestehen, verraten in der wagerechten Riefung einen Anklang an ionische Basengestaltungen (Abb. 199). Angesichts jenes Giebeltempels von Mussasir, den wir auf einem assyrischen Relief abgebildet fanden (S. 161, Abb. 170), und jener auf Giebelhäuser zurückweisenden Giebelfassaden vorhellenischer, paphlagonischer und phrygischer Felsengräber (S. 160—163), haben wir keinen Grund, diesen altpersischen Giebelbau in eine jüngere, deutlicher vom Griechentum beeinflußte Zeit herabzurücken. Auch die Einzelformen erklären sich durch altkleinasiatische Einflüsse.

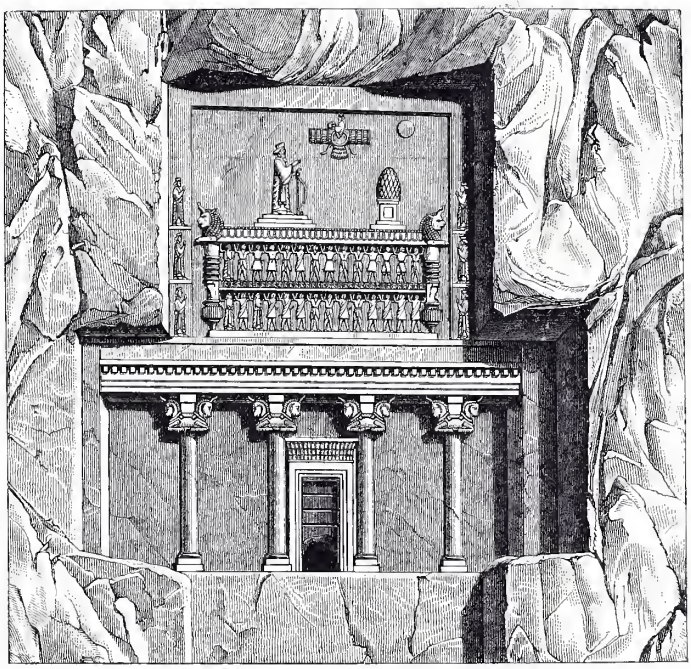


Abb. 201. Königsfelsengrab bei Nakſch-i-Rustem. Nach Dieulafoy. (Zu S. 181.)

Von der verschwundenen Pracht des Palastes des Kyros zu Pasargadä zeugt „nur eine hohe Säule", deren glattem Schaft eine einfache Steinscheibe als Basis dient. Einige andere Säulenbasen liegen noch an ihrem alten Platze, einige steinerne Mauerecken und die Sockelsteine (Orthostaten) einiger Türlaibungen, an denen Menschen- und Greifenfüße, die Reste vormaliger Reliefdarstellungen, gemeißelt erscheinen, stehen noch aufrecht. Diese Überbleibsel genügen, um zu erkennen, daß der Palast aus einer auf vier Säulen ruhenden Vorhalle, einem auf acht Säulen ruhenden rechteckigen Mittelsaale und den Nebenhallen zu dessen beiden Seiten bestand. Jene hettitische Grundform ist hier um so unverkennbarer, als der Hauptsaal noch die Gestalt des breitgelegten Rechteckes bewahrt. Die Inschriften lassen keinen Zweifel daran, daß es der Palast des Kyros war, und schon die Tatsache, daß die Formensprache dieses Palastes mit ihren noch glatten Säulenschäften und ihren noch aus Orthostaten zusammengesetzten Sockeln und Laibungen älter erscheint als die der Paläste von Persepolis, spricht dafür, daß nur der alte große Kyros gemeint sein kann.

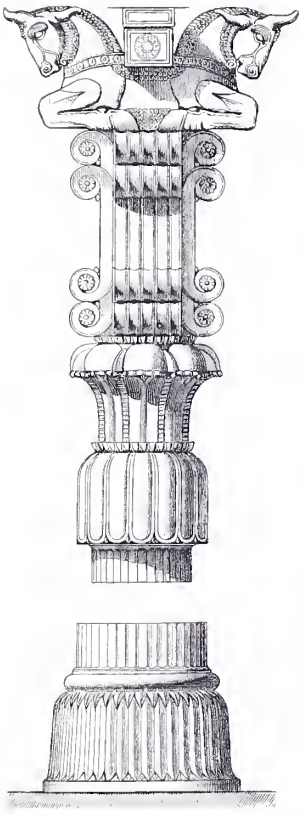


Abb. 202. Persische zusammengesetzte Säule aus den Propyläen zu Persepolis. Nach Flandin und Coste. (Zu S. 183.)

Von einem zweiten, einfacher gehaltenen Säulenbau Pasargadäs steht nur ein Türlaibungsstein aufrecht, dem als das bedeutendste Bildwerk der älteren Achämenidenhauptstadt das Relief eines nach rechts gewandten Flügelgeistes in enganliegendem altelamitischen Gewande eingemeißelt ist (Abb. 200). Merkwürdig sind die verkleinerten ägyptischen Amonshörner über seinen Ohren, eigentümlich ist der ägyptische Götterkopfputz auf seinem Haupte. In der Gesamthaltung ist die Profilstellung tadellos durchgeführt. Die Brust ist ebenso richtig von der Seite gegeben wie der Kopf. Die großen Flügelmassen aber scheinen freilich mehr seitwärts hinter dem Körper zu schweben, als organisch mit seinem Rücken verwachsen zu sein. Die zerstörte Inschrift, die mit den Worten „Ich, Kyros, der König, der Achämenide" begann, glaubte man früher nur auf das Relief beziehen zu müssen, das man daher als das Idealbildnis des vergötterten Königs erklärte. Die Inschrift war aber, wie Herzfeld überzeugend dargetan hat, offenbar die Bauinschrift des ganzen Palastes. Das Relief selbst stellt weder ein Königsbildnis noch einen Gott, sondern einfach einen den assyrischen Flügeldämonen (vgl. S. 131 und 139) verwandten, den Eingang hütenden und segnenden guten Geist dar.

Tritt uns in den Ruinen von Pasargadä inschriftlich nur der Name des Kyros entgegen, so ist dieser in den Ruinen von Persepolis völlig verschwunden. Um so öfter begegnen uns hier die Inschriften des Dareios I. und Xerxes I., denen sich nur schüchtern die Namen späterer Herrscher anreihen. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß die Ruinen von Persepolis uns zunächst die Weiterentwickelung der persischen Kunst unter Dareios vergegenwärtigen, wie sie sich in der machtvollen Vielsäuligkeit der großen Bauten, in der reicheren Gestaltung der gerieften Säulen und in den ägyptischen Hohlkehlen über den monolithen Türen ausspricht,

denen monolithe Nischen- und Fenstergewände entsprechen. Von den Ruinenstätten im Umkreise des alten Persepolis kommen hier für unsere Zwecke nur die eigentliche Palastterrasse der Residenz (heute Tschil-Minar oder Takht-i-Dschemschid genannt) und die 5 km entfernte Gräberstätte von Nakschi-Rustem in Betracht.

Außer dem erwähnten Grab- oder Feuerturm (vgl. S. 178) finden wir in Nakschi-Rustem nur Felsengräber mit Hausfassaden. Den vier Gräbern dieser Art von Nakschi-Rustem (Abb. 201) aber schließen sich drei gleiche in den Felsen hinter der großen Terrasse von Persepolis an. Das älteste dieser Gräber muß das des Dareios zu Nakschi-Rustem sein, das durch eine lange Inschrift als solches beglaubigt ist. Über der Haus- oder Palastfassade ist in besonderem Felde ein zweistöckiges kunstvolles Throngerüst abgebildet, auf dem der König, vor dem flammenden Altar stehend, zum Lichtgott betend dargestellt ist. Die Fassade zeigt eine Halle, die sich mit vier Säulen öffnet. Die Eingangstür nimmt die Breite des mittleren Säulenabstandes ein. Sie trägt über einer dreifachen Umrahmung die mit dreifacher Blätterreihe geschmückte ägyptische Hohlkehle, die von nun an klassisch bleibt für alle persischen Tür-, Fenster- und Nischenbekrönungen. Die Säulen bestehen aus einem Fußstück, das einen Wulst über zwei Viereckplatten zeigt, aus einem glatten, runden Schaft und aus dem persischen Stierkapitell in seiner einfachsten Gestalt, in der es eigentlich nicht als Kapitell, sondern als Sattelholz erscheint. Zwei rundplastisch ausgeführte Vorderteile von Stieren tragen, mit den Rücken gegeneinandergelehnt, in dem gemeinsamen Sattel zwischen ihren Hälsen einen mit einer Platte bekrönten, kurzen, vorspringenden Querbalken. Auf diesem und den Hälsen der Stiere ruht das Hauptgebälk der Fassade. Drei Schalbretter, die, oben mit einem Zahnschnittband eingefaßt, nur eine äußere Ähnlichkeit mit dem ionischen Gebälk haben, ummanteln den dahinter liegenden Epistyl-Balken; darüber legt sich der friesartige Architrav, der hier, wie überall in Nakschi-Rustem, glatt und kahl verläuft. Das Throngerüst im oberen Felde wird, unabhängig von seinem tektonischen Aufbau, in zwei Reihen übereinander von achtundzwanzig Männergestalten in verschiedenen Trachten mit emporgehobenen Händen gestützt. Diese Gestalten sind inschriftlich als die Verkörperungen der achtundzwanzig Provinzen des persischen Reiches beglaubigt. Oben steht der König in reichgefalteter Gewandung, die Tiara auf dem Kopfe, mit betenden Händen nach rechts gewandt; ihm gegenüber erhebt sich der Altar, auf dem das heilige Feuer brennt; über ihm am Himmel schwebt der heilige Sonnenball, der Urquell alles Lichtes und alles Feuers; oben in der Mitte in dem heiligen Flügelring aber erscheint das Sinnbild des Ahura-Mazda (Ormuzd), des altpersischen Lichtgottes, mit der bärtigen Halbfigur in Königstracht. Die Darstellung erscheint als Inbegriff aller religiösen Kunst der Perser. Der gesamte Aufbau dieser Grabfassade erinnert nur entfernt an ägyptische Vorbilder, wie wir sie an den Felsengräbern zu Benihassan, und an kleinasiatische Felsengräber, wie wir sie in Paphlagonien getroffen haben. Im einzelnen aber tritt die Verwertung fremder Elemente deutlich hervor. Für das persische Stierkapitell hat man auf ägyptische und assyrische „Analogien" verwiesen, die jedoch nicht schlagend genug sind, um dem Stiermotiv der

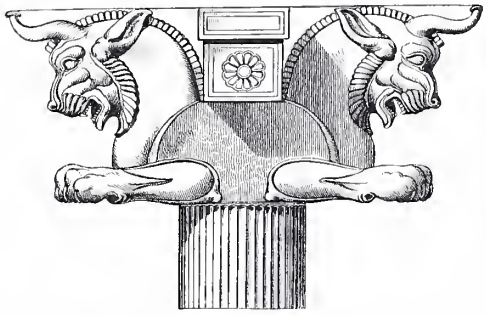


Abb. 203. Einhorn-Kapitell vom Xerxessaal in Persepolis. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 185.)

persischen Säule seine künstlerische Selbständigkeit zu rauben. Das Gebälk ist, wenn nicht durch das ionische, so doch durch ein gemeinsames älteres Vorbild eingegeben; im Throngerüst treten Zierformen, wie der sogenannte Eierstab, der abwechselnd aus überfallenden breiten und spitzen Blättern gebildet wird, und der sogenannte Perlenstab hervor, der abwechselnd längliche und runde Perlen gereiht zeigt. Es sind Formen, die erst die griechische Kunst geläufig gemacht hat, wenngleich sich Ansätze zu ihnen schon in vorhellenischen Kunstwerken finden. Dazu die ägyptische Hohlkehle, die sich erst infolge der Einverleibung Ägyptens einstellte, das assyrisierende Götterstinnbild und die assyrische Gesamthaltung der Reliefbildnerei, die freilich in der Durchbildung des Faltenwurfes im Sinne der älteren griechischen Kunst weit über den assyrischen Stil und über den Stil des Kyrosbildes von Pasargadä hinausgeht. Man sieht schon hier, daß die ägyptischen und assyrischen Einflüsse, so deutlich sie in Einzelbildungen hervortraten, für den Gesamteindruck dieser persischen Grabfassaden nicht maßgebend gewesen sind; als maßgebend treten vielmehr überall die vorgriechisch-kleinasiatischen Vorbilder hervor, die wir kennen gelernt haben. Man entdeckt aber auch, sobald man den Blick von dem Grab des Dareios den sechs anderen königlichen Felsengräbern zuwendet, sofort die Grenzen, die dieser Entwickelung plötzlich gezogen worden; denn diese sechs späteren Felsengräber, deren jüngstes über 150 Jahre jünger sein kann als das des Dareios, gleichen diesem und gleichen einander beinahe wie ein Ei dem anderen. Dies gilt namentlich von den beiden Gräbern des Artaxerxes I. (465—425) und Dareios II. (424 bis 405), die an der Felsenwand von Nakschi-i-Rustem neben dem Grabmal Dareios' I. (521—485) liegen, sowie von dem an der benachbarten, rechtwinklig vorspringenden Wand bereiteten Grabmal Xerxes' I. (485—465). Die drei Königsgräber zu Persepolis aber, von denen die der Könige Artaxerxes II. (405—359) und Artaxerxes III. (359—338) an der Rückwand der großen Hauptterrasse, das unvollendete des letzten Perserkönigs Dareios Kodomannos (336—330) an einem Vorsprunge dieser Wand angebracht sind, zeichnen sich immerhin durch gewisse Bereicherungen und Abweichungen in den Thronträgergestalten und durch den Reliefschmuck des Architravfrieses mit schreitenden Löwen aus.

Abb. 204. Gabenbringer. Relief von Persepolis. Nach Flandin und Coste. (Zu S. 185.)

Eine etwas deutlichere Weiterentwickelung zeigen die Palastbauten der jüngeren persischen Könige. Der Name des großen Dareios schmückt zunächst den gewaltigen Terrassenbau selbst, der die Königspaläste von Persepolis trug. Mit der Rückseite an das Gebirge gelehnt, wird er, 473 m breit, 286 m tief, an drei Seiten durch eine 10—13 m hohe Mauer gebildet, die aus unregelmäßig zugeschnittenen, aber in den Fugen gut zusammengepaßten Steinen besteht. Zu ihrer Nordwestecke führt eine große, bequeme Doppeltreppe empor, deren zuerst auseinanderstrebende Läufe von symmetrisch einander gegenüberliegenden Absätzen aus wieder aufeinander zuführen. Von den Säulen der acht erkennbaren Gebäude dieser Terrasse ragen fünfzehn noch aufrecht in die Luft; von anderen sind die Stümpfe oder doch die Basen erhalten;

dazu die steinernen Eckpfeiler von Mauern und zahlreiche, oft monolithe Nischen-, Tür- und Fenstergewände, die gespenstisch stehengeblieben, während die Luftziegelmauern, die sie verbanden, längst zu Staub verfallen sind. Grauschwarzer Kalkstein und weißer Marmor vereinen sich an manchen Baugliedern zu jener Zweifarbigkeit, die über Medien von den Chaldern (S. 161) ererbt worden sein soll. Die persische Säule, wie sie unter Dareios ausgebildet worden, zeigt sich in den meisten dieser Bauten in ihrer vollen Vielgliederigkeit (Abb. 202). Die glockenförmige Basis wird durch überfallende schmale Blätter, die oben mit Palmetten verknüpft sind, in senkrechter Richtung gefurcht. Ein Rundpolster vermittelt ihren Übergang zum Schaft. Dieser pflegt zwölf Durchmesser und darüber hoch und mit zahlreichen Furchen gerippt zu sein. Das Kapitell zerfällt in drei Hauptteile, das Unterkapitell, das Mittelkapitell und das Oberkapitell. Das Unterkapitell besteht aus dem ägyptisierenden Palmenkelchkapitell, von dem, wie im kleinasiatisch-äolischen Kapitell (vgl. unten), ein welker Blätterkranz herabhängt. Das Mittelkapitell besteht aus einem vierseitigen Stamm, der an allen vier Seiten mit aufrechtgestellten Doppelvoluten geschmückt ist. Das Oberkapitell, das aus dem Sattelholz hervorgegangen, zeigt die schon beschriebene Doppelstiergestalt (S. 181). Dieser ganzen, etwas unorganischen Häufung der Motive lag offenbar das Bedürfnis zugrunde, die außerordentlich hohe Säule durchgreifender zu gliedern, als das Stierkapitell allein es vermochte. In der Gesamtwirkung tritt das Unorganische der Zusammenschweißung vor dem Reichtum der heiteren Prachtentfaltung zurück. Einzelne Abweichungen von dieser persepolitanischen Normalsäule werden wir kennen lernen.

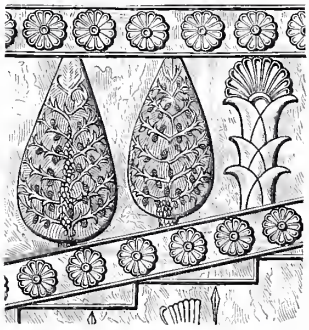


Abb. 205. Zypressen und Palmen. Relief von Persepolis. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 186.)

Auf Dareios selbst geht zunächst, inschriftlich beglaubigt, der königliche Wohnpalast zurück, der freilich erst unter Xerxes vollendet wurde. Die Grundlage des hettitischen Bit-Chilani oder Ekal ist deutlich erkennbar, wenngleich der gleichseitig gewordene viereckige Mittelsaal hier an drei Seiten von Wohngemächern umschlossen war. Die Vorhalle wurde in zwei Reihen von acht, der Mittelsaal in vier Reihen von sechzehn Säulen getragen. Zur Sonderterrasse dieses Palastes führte von jeder Seite ein Treppenarm empor. In beiden Dreiecken der Treppenwangen war in halb erhabener Arbeit ein Löwe dargestellt, der einen Stier im Rücken gepackt hat: die sinnbildliche typische Verzierung aller Treppendreiecke zu Persepolis. Die Mittelmauer zwischen den beiden Treppenarmen war mit Kriegerreihen geschmückt; an den mit Stufenzinnen versehenen Treppengeländern waren von Stufe zu Stufe mit emporsteigende, abwechselnd mit kurzen und langen Röcken bekleidete Männer gebildet, die Gaben für den König in der Hand trugen. Vom Palast selbst haben sich wenig Säulen, aber meist monolithe Mauerpfosten, Nischen, Tür- und Fenstergewände in großer Vollständigkeit erhalten. An manchen von diesen war der König selbst dargestellt: an einer Türlaibung sehen wir ihn majestätisch einherschreiten, von einem kleiner gebildeten Diener begleitet, der ihm den Sonnenschirm übers Haupt hält; an einem anderen Pfosten sehen wir ihn in ruhiger, gleichmütiger Haltung mit einem löwenhäuptigen, greifenklauigen Flügeleinhorn kämpfen, das er mit der Linken am Horn packt, während er ihm mit der Rechten das Schwert in den Leib stößt. Den König gefährdet zu zeigen, scheint nach persischen Begriffen schon gegen die Ehrfurcht verstoßen zu haben. Es galt vielmehr, in sinnbildlicher Darstellung die Überlegenheit

des Königs zu veranschaulichen, der spielend, ohne sich anzustrengen, alle Ungetüme der Welt besiegt. Als Vorbilder sind immer noch die Darstellungen der epischen Helden im Kampfe mit Löwen und Stieren auf altchaldäischen Zylindern anzusehen. Der ganze Zusammenhang der Reliefbilder dieses Palastes wiederholt sich mit einigen Abänderungen an allen übrigen persischen Palästen. An den Treppenmauern und Brustwehren erscheinen überall die Krieger, die den König bewachen, und die Vertreter der Völker, die ihm huldigen und ihre Gaben darbringen. Im Palast aber tritt uns überall der König selbst entgegen, thronend, wandelnd oder Untiere bezwingend. Es ist alles gemessen, sinnbildlich, überirdisch stilisiert. Von den lebendigen Jagd- und Schlachtszenen, mit denen die assyrischen Könige ihre Wände schmückten, findet sich hier nirgends eine Spur.

Abb. 206. König im Kampf mit einem Löwen. Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis. Nach Sarre und Herzfeld. (Zu S. 186.)

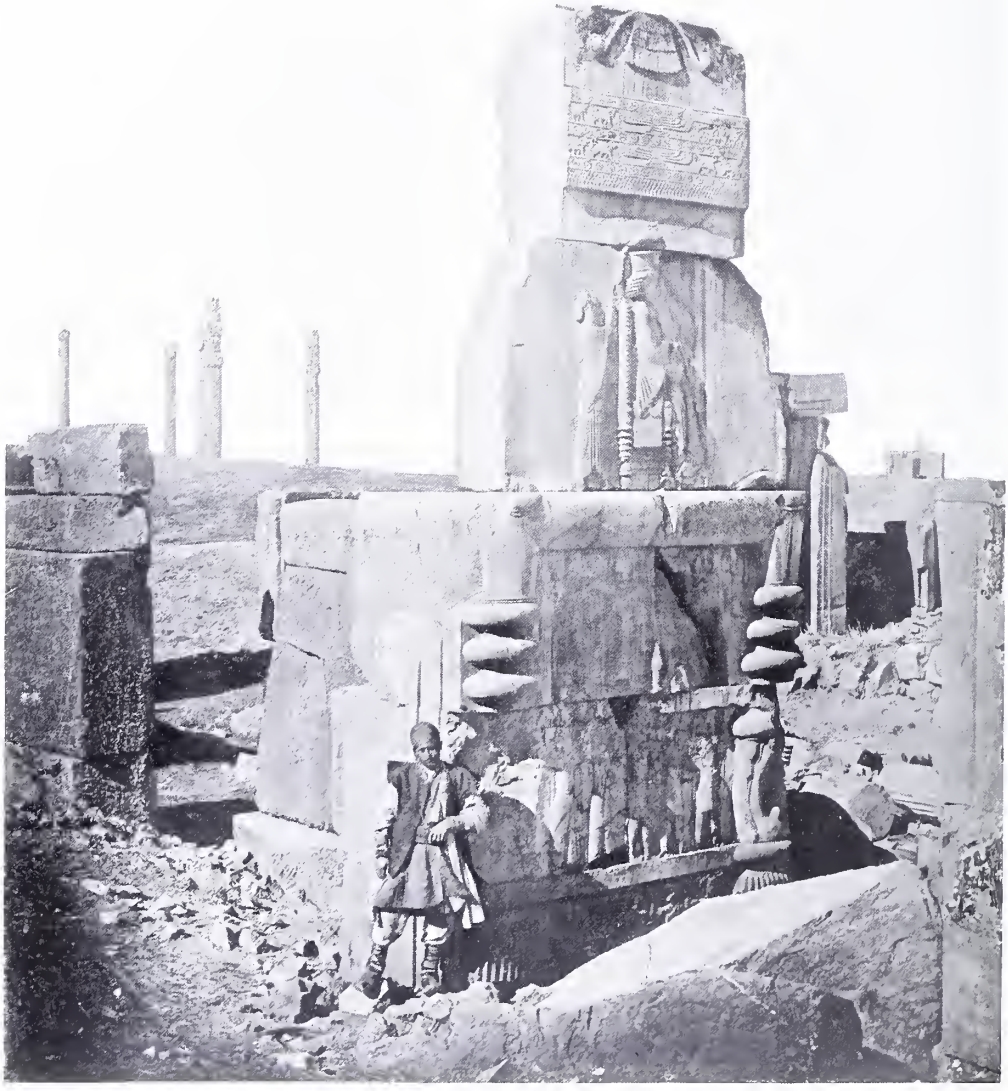
Im Stil aller dieser persischen Reliefs aus der Zeit des Dareios tritt auf der assyrischen Grundlage ein Zug persischen Monumentalgefühls in der steten Wiederholung der gleichen, einmal gutgeheißenen Motive und in der Bewegungslosigkeit der gleichwohl bewegungsfähig dargestellten Gestalten, ein Hauch griechischen Stilgefühls aber im besseren Verständnis des Reliefs und der Raumausfüllung, in dem reichen, wenngleich noch altertümlich schematischen Faltenwurf der Gewänder hervor. Die Behandlung der Haarlocken ist natürlich noch altertümlich-schematisch; in der Muskelbildung aber macht sich eine größere Reinheit und Weichheit bemerkbar, als wir sie bisher wahrgenommen.

Xerxes baute sich an der Südseite der Hauptterrasse von Persepolis, dem kühlen Norden zugewandt, einen Wohnpalast, der an Umfang den seines Vaters beträchtlich übertraf. Der quadratische Mittelsaal wurde von sechsunddreißig statt von sechzehn, die Vorhalle von zwölf statt von acht Säulen getragen. Eine Veränderung der künstlerischen Empfindung spricht sich in seinen Bildwerken aus. Zwar erscheint der König auch hier mit dem Sonnenschirm über dem Haupte, den Diener ihm nachtragen; aber die Kämpfe des Königs mit dem Ungeheuer fehlen; an ihre Stelle tritt die Darstellung schmucker, bartloser, junger Diener, die Tücher, Fläschchen und Körbe tragen: gewiß ein Zeichen der weichlicher werdenden Zeit; und weichlicher wird auch der Stil dieser Reliefs, runder, leerer, glatter werden ihre Formen.

Eine Weiterentwickelung im Sinne großartiger Weiträumigkeit spricht sich dann im Empfangspalast (Apadana) des Xerxes aus, der jenen beiden Wohnpalästen nördlich gegenüberlag. Eine unerhörte bauliche Gestaltung aber würde dieser Empfangspalast bezeugen, wenn wir mit Perrot, Chipiez und anderen aus dem völligen Fehlen erhaltener Mauerreste, Tür- und Fenstergewände schließen dürften, daß dieser Palast, das Glanzstück von Persepolis, überhaupt keine Umfassungsmauern gehabt, sondern lediglich aus oben überdachten, seitlich offenen Säulenhallen bestanden habe. Daß ein Riesenbau dieser Art, wie Chipiez ihn nachgebildet hat, ein bauliches Unding sein würde, haben besonders Koldewey und Herzfeld betont.

Taf. 25. Der Perserkönig mit seiner Leibwache.

Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis. Nach Sarre und Herzfeld.



Taf. 26. Der thronende Perserkönig.

Relief vom Hundertsäulensaal in Persepolis. Nach Sarre und Herzfeld.

Auch daß der Palast unvollendet geblieben, wie Andreas meint, ist nicht annehmbar. Die Ziegelwände sind nur eben von der Zeit verzehrt worden. Zwei Treppenpaare führen voreinander an der Nordseite zur Palastterrasse empor, das eine, durch einen breiteren Podest getrennt, an der Terrassenmauer selbst, das zweite, vordere, näher aneinander gerückt, in der Mitte der Podestmauer des ersten Paares. Oben liegt, nach Norden geöffnet, eine von zweimal sechs Säulen getragene Vorhalle in einem Abstand von 22 m vor der quadratischen Haupthalle, die von sechsmal sechs Säulen getragen wird. Zwei Säulenhallen, ebenfalls jede von zwei Säulen getragen, liegen in dem gleichen Abstand von 22 m seitwärts neben der Haupthalle. Alle Säulen sind etwa $19\frac{1}{2}$ m hoch und stehen, von Achse zu Achse gemessen, 9 m auseinander. Die Vorhalle haben wir uns von zwei mächtigen Vierecktürmen eingefaßt, die Rückwand und die Seitenwände völlig ausgeführt, die Seitenhallen nach Osten und Westen verandaartig geöffnet zu denken. Die Säulen des Mittelbaues und der Vorhalle tragen das ausgebildete, vollgliederige persische Kapitell; die Säulen der Seitenhallen kehren, übrigens bei gefurchten Schäften, zu dem einfachen Stierkapitell der Gräberfassaden zurück; die Osthalle zeigt dabei eine wirkliche Neubildung in ihren Einhornkapitellen mit ausgestreckten Löwentatzen (Abb. S. 203). Anderseits nehmen die Säulen des Mittelbaues das dreigliederige Fußstück der Gräberfassaden wieder auf, wogegen die Vorhalle und die beiden Seitenhallen das jüngere persische Glockenfußstück beibehalten.

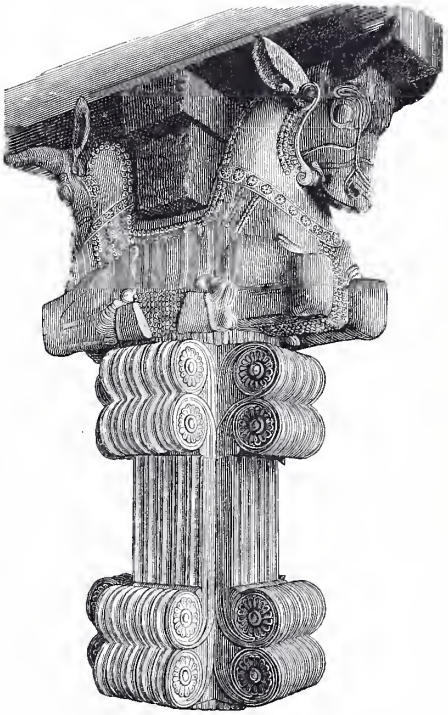


Abb. 207. Kapitell von Susa, im Louvre. Nach Photographie. (Zu S. 186.)

Reich und prächtig, wie das ganze Bauwerk, war auch das Bildwerk an der breiten Treppenanlage. In jedem der vier Wangendreiecke war auch hier des Löwen Sieg über den Stier, an der vorderen Mittelmauer war die königliche Leibwache dargestellt. An den Geländermauern der Treppen waren auch hier die von Stufe zu Stufe mit hinansteigenden Soldaten abgebildet. Die breitere Vordermauer des zurückliegenden ersten Treppenpaares war in drei wagerechte Streifen zerlegt, in denen lange Züge von Menschen und Tieren sich nach der Mitte zu bewegen: links die Mannen des Königs, seine Soldaten, seine Diener, seine Wagen und Rosse; rechts die Abgesandten der Provinzen mit ihren Gaben, ihren Früchten und Tieren. Ein Versuch, die Einförmigkeit zu durchbrechen, zeigt sich darin, daß hier und da sich einer nach dem anderen umwendet (Abb. 204); ein Streben nach Abwechselung verrät sich in der Darstellung der Tiere: der Kamele, der Zeburinder, der Pferde, der Widder, die herbeigeführt werden; das Bedürfnis nach reicherer Ausstattung tritt in der Bildung der Bäume hervor, die die Tier- und Menschenreihen durchbrechen; Zypressen und Palmen sind dargestellt; im rohen Umriß der Zypressenform sind die Zweige und Früchte einigermaßen natürlich gebildet; die Palmen aber scheinen unmittelbar aus dem ägyptischen „Palmettenbaum" hervorgewachsen zu sein:

die „Volutenblütenkelche", aus deren oberstem die Palmette hervorbricht, sind hier deutlich als Palmenstamm, die Palmetten als Palmenkronen gedeutet und behandelt (Abb. 205). Von landschaftlichen Gründen zu Figurendarstellungen aber, wie sie der ägyptischen und der assyrischen Kunst geläufig waren, finden sich keine Spuren in dieser persischen Hofkunst.

Vor dem Eingang zum Fest- und Sitzungspalast des Xerxes erhob sich der Propyläenbau, der mit seiner Schmalseite vor der Haupttreppe der Terrasse, mit seiner Langseite vor der Treppe des Palastes lag und so, nach der herrschenden, von Herzfeld freilich bestrittenen Ansicht, in beiden Richtungen mit Durchgängen versehen, den Gesamtaufgang zur Terrasse und den Sonderaufgang zum Bau des Xerxes vermittelte: ein auf vier mächtigen Eckpfeilern und vier Säulen der reichsten persischen Art ruhender Architravbau, dessen Langseiten sich in eben diesen Säulenpaaren, dessen Schmalseiten sich zwischen den mächtigen Mauerpfeilern öffneten, die an den Außenseiten von zwei gewaltigen menschenhäuptigen Flügelstieren der bekannten assyrischen Art, an den Innenseiten von Stierkolossen mit jetzt zerstörten Köpfen flankiert wurden.

Außer diesen sicher von Xerxes errichteten Bauten schreiben Sarre und Herzfeld, gestützt auf die Übereinstimmung des Inhalts und des Stiles, diesem königlichen Bauherrn nicht nur das kleine „Zentralgebäude", das ebenfalls ein Torbau mit vier Durchgängen gewesen zu sein scheint, sondern nach wie vor, trotz des Widerspruches anderer Forscher, auch den westlich neben den bisher genannten Gebäuden gelegenen Prachtbau zu, der als „Hundertsäulenbau" bezeichnet zu werden pflegt; ja, Herzfeld bleibt sogar dabei, daß schon Dareios diesen Bau, den andere für den Empfangspalast Artaxerxes' II. halten, begonnen habe. Von der Chilani-Anlage sind hier nur die Vorhalle und der große Viereckssaal übriggeblieben. Die 16 m tiefe, 56 m breite Vorhalle wird von zwei Achtsäulenreihen, der 75 m lange und ebenso breite Saal wird von zehn mal zehn etwa $11\frac{1}{2}$ m hohen Säulen getragen, die alle der reichsten Gestaltung angehören. Die Wandecken der Vorhalle waren mit menschenköpfigen Stieren geschmückt. In den Türlaibungen finden wir den König, den Löwen erlegend (Abb. 206), den König mit seiner Leibwache (Taf. 25), aber auch zweimal die Reliefdarstellung des im Schutze des oben schwebenden Sinnbildes Ahuramazdas in seinem Zelte thronenden Königs (Taf. 26).

Das Südostgebäude und der kleine inschriftlich beglaubigte Palast Artaxerxes' III. (Ochos) tragen keine Sonderzüge.

Außerhalb Persepolis tritt uns die Kunst des großen Dareios zunächst in einem Felsenrelief zu Bisutun an der Straße von Ekbatana nach Babylon entgegen. King und Thompson haben ihm ein ganzes Buch gewidmet. An 50 m über der Straße angebracht, fällt es schon von weitem durch die lange Inschrift auf, in der Dareios der Welt seine Taten verkündet. Der König setzt, auch hier noch auf seinen Bogen gestützt, einem Besiegten, der sich unter ihm krümmt, den Fuß auf den Leib. Hinter ihm stehen zwei Leibwächter. Vor ihm werden noch einige weitere Gefangene herbeigeführt. Also immer noch die altorientalische Siegesdarstellung. Seinem Stil und seiner Durchführung nach gehört das Relief von Bisutun zu den kräftigsten und klarsten Bildwerken der altpersischen Kunst (Taf. 24). Außerhalb Pasargadäs und Persepolis' kommt als Ruinenstätte der Achämenidenzeit dann vor allem auch das von Dieulafoy aufgedeckte und untersuchte Trümmerfeld des persisch gewordenen Susa in Betracht. Der Grundriß des hier von Dareios begonnenen, von Artaxerxes II. (Mnemon) völlig erneuerten Empfangspalastes stimmt mit dem des Apadana des Xerxes in Persepolis überein. Seine Steinsäulen, deren Bruchstücke man im Louvre bewundern kann (Abb. 207), schwelgen in den uns bereits geläufigen Formen der ausgebildeten persischen Kunst. Etwas

Taf. 27. Der Fries der Bogenschützen zu Susa.

Neues aber tritt uns hier in den Frieſen aus farbig glaſierten Tonplatten entgegen, deren beſterhaltene Stücke, kunſtvoll zuſammengeſetzt und ergänzt, ebenfalls die Louvreſammlung zu Paris ſchmücken. Suſa lag ſchon am Eingang in die meſopotamiſche Ebene. In der Tatſache, daß hier wie in Babylon die Ziegelkunſt manche Aufgaben der Steinplaſtik an ſich zog, iſt daher nicht ſowohl eine beſondere Weiterentwickelung der perſiſchen Kunſt unter Artaxerxes Mnemon als ihre Anpaſſung an andere geographiſche Bedingungen zu ſehen. Am berühmteſten ſind der Fries der Bogenſchützen (Taf. 27) und der Löwenfries im Louvre (Abb. 208). Wo ſie angebracht geweſen, iſt nicht völlig erwieſen; doch hat der Löwenfries, der durch Schärfe der Behandlung ſelbſt in den Adern der Köpfe ausgezeichnet iſt, jedenfalls höhere Teile des Gebäudes geſchmückt. In bezug auf den Bogenſchützenfries darf nicht vergeſſen werden, daß keiner ſeiner Köpfe erhalten war, daß ſie alle nach Maßgabe der Steinreliefköpfe von Perſepolis ergänzt worden ſind. Die Einförmigkeit der Geſtalten iſt in beiden Frieſen um ſo auffallender, aber auch um ſo erklärbarer, als dieſe Tonreliefplaſtik ſich mit dem wiederholten Abdruck derſelben Modellform begnügte. Die neun Bogenſchützen, die aus den Bruchſtücken zuſammengeſetzt worden, ſtützen ſich alle mit beiden Händen auf ihre Lanze, tragen ihren Bogen über der Schulter, ihren Köcher auf dem Rücken. In den Gewändern tritt neben dem bekannten Faltenwurf abwechſelnd eine Roſetten- und eine Rautenmuſterung hervor. Die Farben ſind außer dem auch im Grunde herrſchenden Blaugrün auf Weiß, Schwarz, Braun und Gelb beſchränkt. Rot fehlt. In der Umrahmung der Bildflächen ſowie in anderen Bruchſtücken dieſer Ziegelkunſt von Suſa tritt uns die ganze Ornamentik Perſiens, wie im Auszug wiederholt, noch einmal entgegen: Stufenzinnen, zum Teil inwendig mit pfeilſpitzenförmigen Vertiefungen ausgeſtattet, Dreieckbänder, Roſettenbänder, aſſyriſche, durch fortlaufende Bogenbänder verbundene Palmettenreihen, daneben aber verſchiedene Abwandlungen des Palmetten- und des Palmettenbaum-Motivs (Abb. 209). Neues, Eigenartiges hat die perſiſche Hofkunſt auch auf dieſem Gebiete nicht geſchaffen.

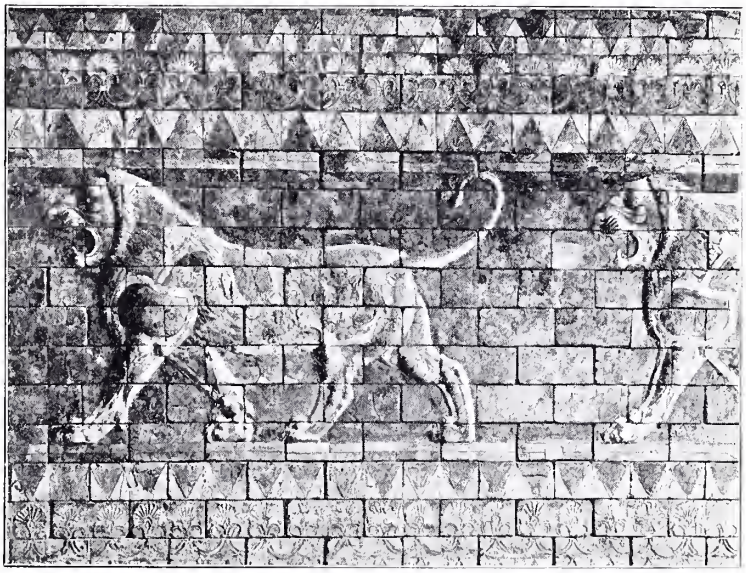


Abb. 208. Der Löwenfries von Suſa, im Louvre. Nach Photographie.

Von perſiſcher Kleinkunſt iſt kaum etwas zu melden. Bronzefigürchen haben ſich nur im Miſchgebiet Suſas gefunden. Doch zeigt z. B. die Statuette des Louvre, die einen Mann darſtellt, der ſeinen linken Arm um einen großen, neben ihm ſitzenden Hund legt, bei verſchwommener Ausführung im ganzen eher perſiſche als babyloniſche Haltung. Die perſiſchen Siegelzylinder ſchließen ſich den aſſyriſchen an und zeigen oft lebendigere Jagd- und Kriegsſzenen

und realistischere Palmen, als wir sie in der persischen Großkunst kennengelernt haben. Ein Siegelzylinder des Dareios liegt im British Museum. Hier werden wir babylonische Arbeiter voraussetzen dürfen, wie die Beihilfe griechischer oder doch kleinasiatischer Arbeiter bei der Ausführung der persischen Großplastik keineswegs ausgeschlossen erscheint. Hören wir doch von verschiedenen griechischen Künstlern, die am Hofe der persischen Könige gearbeitet haben; und wäre es doch keineswegs undenkbar, daß diese sich den Wünschen ihrer Auftraggeber in bezug auf die stilistische Gesamthaltung so weit angepaßt hätten, daß sie nur jene griechischen Züge und Zutaten beibehalten hätten, die in der persischen Reliefplastik wirklich an hellenische Arbeit erinnern.

Blicken wir auf die persische Palast-Reliefbildnerei zurück, so müssen wir gestehen, daß ihr kein großer Erfindungsreichtum nachzurühmen ist. Den Tierüberfällen in den Treppendreiecken, den geflügelten Torkolossen in manchen Eingangsanlagen, den Kämpfen des Königs mit Ungeheuern in einigen Türlaibungen reihen sich als größere Zusammenhänge, abgesehen von dem Thronträgermotiv, eigentlich nur noch die Tributzüge, die Audienzen und die Leibwachen an. Nirgends tritt uns ein eigenartiges, unmittelbar empfundenes Motiv, nirgends eine lebhafte, von innerem Empfinden zeugende Bewegung, nirgends ein volkstümlich anheimelnder Zug entgegen. Bei alledem ist diese Reliefkunst echte Monumentalbildnerei, deren Linien sich vortrefflich den Bauteilen einfügen, die sie schmücken. Bei aller ihrer Strenge und Keuschheit sieht man es dieser Bildnerei wohl an, daß sie einer jüngeren, freieren, weicheren Zeit angehört als die altägyptische oder altassyrische Kunst; wohl fühlt man es ihr hier und da an, daß die glänzende Entwickelung der hellenischen Plastik zeitlich neben ihr herging; aber erwärmen wird sie uns kaum in einer einzigen ihrer Einzelschöpfungen. Sie ist und bleibt die höfischste und künstlichste Kunst des Altertums.

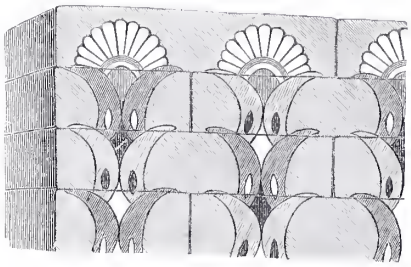


Abb. 209. Palmetten-Palmen von Susa. Nach Dieulafoy. (Zu S. 187.)

Günstiger läßt sich über die persische Baukunst urteilen. Woher sie die meisten ihrer Motive genommen, ließ sich ihr leicht nachrechnen. Überall treten kleinasiatisch-hettitische, kleinasiatisch-chaldische und vielleicht auch kleinasiatisch-ionische Einflüsse auf elamitisch-medischer Grundlage stärker hervor als ägyptische oder gar assyrisch-babylonische Zuflüsse, die in Einzelheiten freilich unverkennbar sind. Seiner Gesamterscheinung nach zeigt der persische Palastbau in der Tat ein gutes Stück bodenwüchsiger Eigenart. Die weiten Terrassen- und Unterbauten, die bequemen Doppelrampentreppen, die Wälder reichgegliederter Säulen, die farbigen Holzgebälke schlossen sich zu einem Ganzen von reizvoller Eigenart zusammen, und nicht nur die Säulen, auch die Tür- und Fenstergewände zeichneten sich durch eine gewisse, wohltuende Reinheit der Verhältnisse aus, die, wie Dieulafoy nachgewiesen hat, auf bestimmten Zahlengesetzen beruhten (die Breite zur Höhe wie 1:2, 2:3, 2:5), die hier und in Griechenland zum erstenmal in die Erscheinung traten. Freilich war auch der persischen Baukunst der Achämenidenzeit kein weiter zeugendes Leben in der europäischen Kunst beschieden. Aber dem ferneren Osten erschienen die Wunderbauten von Persepolis wie Leuchten aus einer reineren Kunstwelt. Wir werden sehen, daß die Anfänge der buddhistischen Kunst Indiens, soweit sie erhalten, von persischen Eindrücken durchwebt sind.

IV. Die ägäische Kunst.

Neben der hamitischen Gesittung der alten Ägypter, neben der schließlich semitisch gewordenen Bildung der alten Mesopotamier und neben der kleinasiatisch-hettitischen Kultur Vorderasiens läßt sich noch eine vierte ebenbürtige Gesittung aus dem dritten ins zweite Jahrtausend v. Chr. herab verfolgen. Man bezeichnete sie als die mykenische, solange man nach Schliemanns Ausgrabungen in Mykenä, der Stadt des Agamemnon, annahm, hier den Mittelpunkt dieser alten, durch die Homerischen Gesänge verherrlichten Kultur gefunden zu haben; man nannte sie die kretische oder minoische, seit die Ausgrabungen Evans' und anderer auf der alten, sagenumwobenen Insel des Königs Minos, die zuerst von Milchhöfer verteidigte Vermutung bestätigte, daß Kreta der Mittel- und Ausgangspunkt dieser Gesittung gewesen sei. Da sie aber alle Küsten und Inseln des Ägäischen Meeres beherrschte, erscheint es am richtigsten, sie kurzweg als ägäische Gesittung zu bezeichnen.

Daß den ionischen Homeriden neben den mykenischen auch die alt-kleinasiatischen und syrischen Kunstschöpfungen vorgeschwebt haben, braucht deshalb nicht geleugnet zu werden. Was die Homerischen Gedichte von strahlenden, säulengeschmückten Palästen, von kunstvollen Metallarbeiten, Bildwerken und Malereien berichten, hat durch die Ausgrabungen an allen ägäischen Küsten eine herrliche Wiederauferstehung gefeiert. Den altorientalischen Kunstwelten gegenüber, die wir kennen gelernt haben, aber fühlen wir in den Homerischen Gesängen wie in den Schöpfungen dieser ägäischen Kunst bereits Blut von unserem Blute kreisen.

Wes Stammes und welcher Art die ältesten Träger der von Anfang an bronzezeitlichen ägäischen Kultur gewesen, ist freilich, da ihre erhaltene Bilderschrift noch nicht entziffert ist, keineswegs schon als feststehend anzusehen. Die Anhänger der Lehre, daß die Arier (Indogermanen) aus Mitteleuropa nach Südosten vorgedrungen, und daß die der ältesten ägäischen Kunstsprache vielfach verwandte Verzierungskunst der mitteleuropäischen Bronzezeit (S. 31, 40, 45) älter sei als die ägäische Kunst, sehen es als ausgemacht an, daß diese mitteleuropäischen Ursprungs sei, daß ihre arischen Träger die kleinasiatischen Urbewohner dieser Gegenden verdrängt haben, und daß die ägäische Kunst die ägyptische der Blütezeit, die offenbar in Wechselwirkung mit ihr gestanden, in weit stärkerem Grade als diese jene beeinflußt habe. Diese ansprechende, besonders von Lichtenberg verteidigte Ansicht wird jedoch keineswegs von den angesehensten Forschern geteilt. Wir müssen die Ursprungsfrage noch offen lassen. Am sorgfältigsten hat Bissing den wechselseitigen Einfluß der Ägypter und der Ägäer gegeneinander abgewogen. Eine ähnliche Wechselwirkung mag auch zwischen der hettitischen und der ägäischen Kunst bestanden haben. Sicher aber ist die entwickelte kretisch-ägäische Kunst älter als die offenbar auf ihr fußende festländische ägäische Kunst, die wir, da Mykenä wirklich zu ihren Hauptsitzen gehörte, nach wie vor als „mykenische" bezeichnen dürfen. Diese ist jedenfalls die Kunst der Bewohner Griechenlands vor der „dorischen Wanderung", die um 1100 v. Chr. stattfand. Ihre Träger sind die Vorgänger, wahrscheinlich aber auch, wenigstens in der Seitenlinie, die Vorfahren der nachmaligen Hellenen. Im Lichte der Homerischen Gesänge erscheinen sie als die „hellumschienten", die „hauptumwallten" Achäer, die, von Pallas Athene, der Griechengöttin, beschirmt, die heilige Burg Trojas zerstören. Homer besang, wie die Sänger unseres Nibelungenliedes, die Heldentaten der Geschlechter, die Jahrhunderte vor ihm gelebt hatten. Die Kunst, die er ihnen oder gar ihren Göttern zuschreibt,

aber hatte er jedenfalls noch vor Augen. Daß Jahrhunderte alte „mykenische" Werke darunter gewesen, wird dadurch nicht unwahrscheinlich, daß er außer ihnen auch zeitgenössische Werke phönizischen Ursprungs nennt.

Die mykenische Gesittung bleibt durch und durch bronzezeitlich. Ungleich der homerischen Eisenzeit kennt sie nur bronzene Waffen und Werkzeuge. Selbst eiserne Schmuckringe stellen sich erst ganz an ihrem Ende ein. Vorgeschichtlich aber ist sie nur, soweit Dichtkunst keine Geschichte ist und ihre Bilderschrift, deren Gebrauch doch recht beschränkt gewesen zu sein scheint, noch nicht entziffert worden.

Arthur J. Evans, der Begründer der neueren kretischen Forschung, teilte, namentlich auf die Leitfunde bemalter Tongefäße gestützt, die gesamte kretisch-ägäische oder, wie er sie nach dem alten König Minos nannte, „minoische" Kunstgeschichte in einen früh-, mittel- und spätminoischen Zeitabschnitt und jeden dieser drei Teile, etwas zu schematisch, in drei Unterabschnitte ein. Die frühägäische Kunst gehört noch dem dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung an, die mittelägäische blüht etwa von 2000—1500, die spätägäische können wir vom 16. bis ins 14. Jahrhundert und weiter herab verfolgen. In der mittelägäischen Zeit steht die Kunst Kretas offensichtlich an der Spitze der Bewegung, wächst die festländisch-mykenische Kunst jedoch schon neben und aus ihr empor. Hauptsächlich in der spätägäischen Zeit erblühte in Hellas jene mykenische Kunst, die wir früher kannten als die kretische.

Die Kenntnis dieser ganzen inhaltreichen, weitgedehnten Kunstwelt verdanken wir der „Spatenforschung" der letzten 50 Jahre. Schliemanns bahnbrechende Ausgrabungen, die später durch Dörpfelds Eingreifen wissenschaftlicher gestaltet wurden, begannen 1871 in Troja; seine Untersuchungen Mykenäs folgten 1874. Orchomenos kam 1880, Tiryns 1884 an die Reihe. Was Schliemann und Dörpfeld erfolgreich begonnen, setzten Tsuntas und andere Griechen nicht minder erfolgreich in Mykenä selbst, aber auch z. B. auf der Akropolis zu Athen und an den verschiedensten Orten Griechenlands fort. Zu den jüngsten Grabungen gehören die von Bulle in Orchomenos, der Stadt des Minyas, von Dörpfeld in Alt-Pylos, der Burg Nestors, von Keramopullos in Theben, der Stadt des Kadmos. Als reiche Fundstätten frühägäischer Kunstwerke (Inselkunst) erwiesen sich die Inseln Thera, Amorgos, Rhodos, Zypern und Melos. Daß Kreta, die langgestreckte, von Schneebergen überragte Geburtsinsel des Vaters der Götter und Menschen, der erste und eigentliche Mittelpunkt dieser ganzen Gesittung sei, bestätigten Evans' Ausgrabungen, die 1899 in Knossos, der Hauptstadt des Minos, begannen, in glänzendster Weise.

Von Evans Nachfolgern in Kreta und auf den Inseln haben namentlich die Engländer Atkinson, Bosanquet, Dawkins (Phylakopoi, Praisos, Paläkastro) und Mackenzie (Knossos), die Italiener Halbherr, Pernier, Paribeni und Sapigoni (Phaistos, Hagia Triada), die Amerikaner Miß Boyd und Seager (Gurnia, Mochlos, Pseira), die Griechen Xanthudidis (Chamaisi) und Hatzidakis (Tylissos) ergebnisreiche Ausgrabungen unternommen; und alle diese Forscher, unter deren Händen die versunkenen Wunderwerke verflossener Jahrtausende dem Erdboden entstiegen, haben auch wissenschaftliche Arbeiten über ihre Ausgrabungen herausgegeben. Zusammenfassendes über die ägäische Kunst aber schrieben, außer Perrot und Chipiez, z. B. Schuchardt, Freiherr von Lichtenberg, Burrows, Lagrange und Dussaud. Um die ägäische Baukunst haben Noack, Mosso und Oelmann, um die ägäische Vasenmalerei hat nach Furtwängler und Löschke namentlich Reisinger, um die ägäische Wandmalerei hat Rodenwaldt sich erfolgreich bemüht.

1. Die Frühzeit der ägäischen Kunst.

In der Frühzeit der ägäischen Kunst sehen wir die bronzezeitlichen Formen sich allmählich aus den neolithischen entwickeln. In der Baukunst, die noch keinen ausgebildeten Palastbau kennt, tritt erst nach und nach das Viereckhaus an die Stelle der alten Rundhütte. Diese Entwickelung, die uns zwei grüne Marmorurnen in Pfahlhausform, eine runde aus Amorgos in der Berliner und eine rechteckige aus Melos in der Münchener Altertumssammlung, vergegenwärtigen, wird besonders durch Bulles Ausgrabungen in Orchomenos bestätigt, wo auf die ältesten kreisrunden, gekuppelten Lehmbauten auf Steinsockeln solche von ovalem Grundriß folgen, wie Xanthudidis einen solchen auch zu Chamaisi bei Sitia auf Kreta entdeckt hat. Rechteckhäuser aus dieser Zeit sind daneben, wie wir (S. 154) gesehen haben, schon in der sechsten Schicht Trojas zum Vorschein gekommen.

Die frühägäische Bildnerei tritt uns z. B. in den Museen von Berlin, London, Athen und Candia in jenen kleinen, unförmlichen, in der Regel eckig, manchmal überrundlich stilisierten, meist weiblichen Ton- oder Steingestalten mit verschränkten Armen entgegen, deren Hals auf Kosten des Körpers oft unnatürlich lang gestreckt ist, während die Beine besser gesehen zu sein pflegen. Da die meisten dieser „Idole" auf den Kykladen gefunden wurden, erscheinen gerade sie als Vertreter der „Inselkunst".

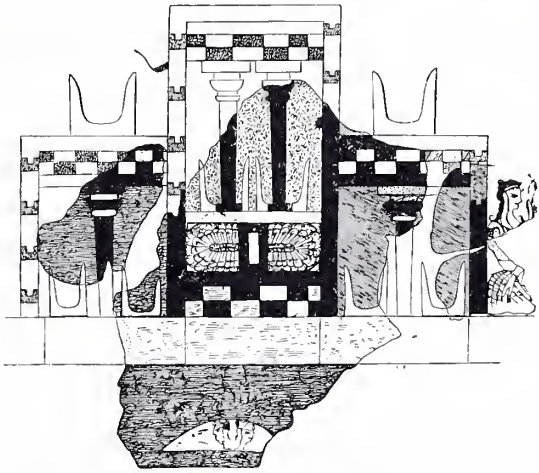


Abb. 210. Ein mykenischer Kultbau. Ergänzte Wandmalerei aus Knossos, im Museum zu Candia. Nach Lichtenberg. (Zu S. 192.)

Die erhaltene Malerei dieses Zeitraums beschränkt sich auf die bemalten Tongefäße. Auf die dunklen neolithischen Scherben, die in weiß ausgefüllter Ritzarbeit mit Dreiecken, Zickzacken und anderen altgeometrischen Mustern geschmückt sind, folgen Tongefäße, die teils hell auf glänzendschwarzem Grunde, teils dunkel auf hellem Grunde in allmählich reicher werdenden Farbentönen und immer rundlicher werdenden, rasch zur Spirale entwickelten Mustern bemalt sind. Bald kommt die Drehscheibe der glatten Formenschönheit der Gefäße zur Hilfe.

2. Die mittelägäische Kunst.

Bald nach dem Beginn des zweiten Jahrtausends entfaltete sich die ägäische Kunst auf Kreta zu jener blühenden Pracht, die sich noch in den Trümmern ihrer breitgelagerten, unbefestigten, teilweise mehrstöckigen Königspaläste und in ihren großartigen Kuppelgräbern, den Abbildern der alten Rundhütten der Lebenden, widerspiegelt. Die Überreste der kretischen Hauptpaläste sind im Norden der Insel zunächst in Minos' Hauptstadt Knossos unweit Candias (Herakleions), in ihrem Süden namentlich zu Phaistos und dem benachbarten Hagia Triada wieder ausgegraben worden. Von den ältesten Anlagen dieser Paläste sind nur einige Grundmauern erhalten. Ihren Anlagen aus dem 19. Jahrhundert v. Chr. aber folgten zu Knossos im 17., zu Phaistos und Hagia Triada wohl erst im 16. Jahrhundert die Neubauten, die

jetzt die Trümmerstätten beherrschen. Im Gegensatz zu den aus einzelnen, in sich abgeschlossenen Hauptsälen („Megara") und besonderen Torbauten zusammengesetzten befestigten Burgpalästen des Festlandes zeigen die kretischen Paläste eine großartig organische, in durchgehenden, meist nach den Himmelsgegenden orientierten Richtlinien erfolgte Aneinanderreihung rechteckiger Räume, die, um einen großen Binnenhof angeordnet, durch Gänge, Hallen, Treppen und Türen verbunden und vielfach durch Lichtschächte erhellt werden. Die Eingangstore pflegen nur an ihrer Außenseite eine, meist nur mit einer Mittelsäule geschmückte Vorhalle zu haben. Zu den typischen Raumformen dieser Paläste gehören der Pfeilersaal „mit seiner nach außen von Vorhallen geschützten, in Pfeilerstellungen aufgelösten Wänden" (Noack), Säulenhallen und Säuleneingänge, die in der späteren Zeit zu kleinen viereckigen Säulenhöfen werden. Die unteren Teile der kretischen Palastwände bestehen aus regelrecht gefügten Quadersteinen, über denen das Fachwerk oft nicht mit Luftziegeln, sondern mit kleinen Bruchsteinen ausgefüllt wird.

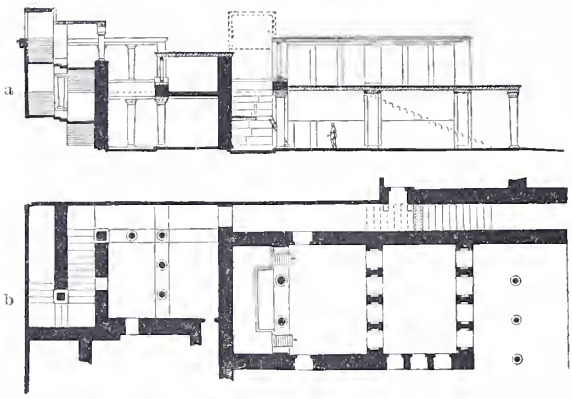


Abb. 211. Grundriß (b) und wiederhergestellter Aufriß (a) des Saales der Doppeläxte im großen Palast zu Knossos. Nach Lichtenberg.

Von den Säulen, deren charakteristische Gestalt wir aus Nachbildungen in Steinreliefs und Gemälden kennen (Abb. 210 und 211), sind, wie im hettitischen Gebiet, nur die runden, steinernen Fußplatten erhalten. Die Säulen selbst waren durchweg aus Holz gebildet und hatten dementsprechend, im Gegensatz zu der ägyptischen Steinsäule, die nach unten verjüngte Gestalt, wie sie noch heute Tisch- und Stuhlbeinen gegeben zu werden pflegt. Ihren oberen Abschluß bildete ein breiter, polsterartiger, zum Tragen geeigneter Wulst, der manchmal von einer Hohlkehle unterschnürt, manchmal zugleich von einem Ringe unterbunden war. Daß das Vorbild dieser Säule die Dattelpalme gewesen, hat Wurz eingehend begründet.

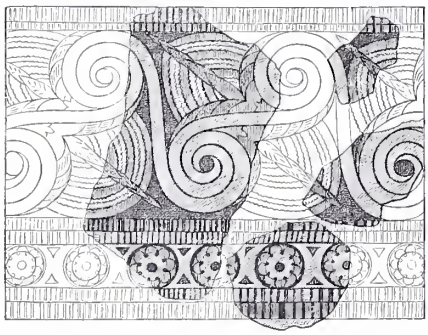


Abb. 212. Spiralennetzmuster aus einer Wandmalerei von Tiryns. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 194.)

Im übrigen waren diese Paläste mit allen „Bequemlichkeiten" der Neuzeit, wie Wasserspülungen und Badegelegenheiten, ausgestattet, und künstlerisch wirkten sie, außer durch den klaren Organismus ihrer Anordnung, namentlich durch die Farbigkeit ihres reichen gemusterten oder figürlichen Wandschmuckes.

Im großen Palaste zu Knossos, in dem Evans zugleich das „Labyrinth" des „Minotaurus" erkennen wollte, führt von der Nordwestseite des Haupthofes eine Dreipfeilerhalle in das sogenannte Throngemach, an dessen Mittelwand sich aus steinernen Bänken ein Steinsessel mit hoher, blattartig ausgeschnittener Rückenlehne erhebt, während jenseits der ihm gegenüber angebrachten Säulenstellung ein vertieftes Alabasterbecken als Badewanne erscheint. Südöstlich neben dem Haupthof ist das Treppenhaus mit seinen Säulen und Balustraden

nach den vorhandenen Spuren wiederhergestellt worden. Die stattlichen Lichthöfe neben diesem Treppenhaus gehören zu den beiden Pfeiler- und Säulensälen, die nach den überall in ihnen abgebildeten Doppeläxten, den heiligsten Sinnbildern des kretischen Gottesdienstes, als „Halle der Doppeläxte" bezeichnet werden (Abb. 211).

Im Palaste von Phaistos ist zunächst die große westliche Toranlage, zu der eine Treppe emporführt, bemerkenswert. Nur eine Mittelsäule schmückte auch hier den Eingang der Vorhalle. Die dreisäulige hintere Halle scheint nur einem Lichtschacht gedient zu haben: es ist der Raum, der von den Anhängern der Ansicht, daß das festländische Megaron auch den kretischen Palastbau bedingt habe, irrtümlich als Megaron bezeichnet wird. Zu den jüngeren Anlagen in Phaistos gehört ein regelrechtes, an einen Pfeilersaal angrenzendes Peristyl, dem in dem gleichzeitigen älteren Palaste von Hagia Triada ein anmutiger ähnlicher Säulenhof entspricht. „Spätminoisch" scheint auch der kleinere Palast von Knossos, die sogenannte „Königliche Villa", zu sein, in deren Pfeilersaal man eine Thronnische bemerkt.

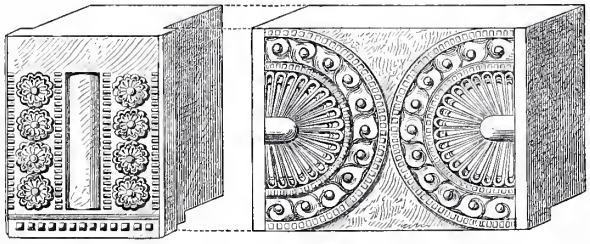


Abb. 213. Alabasterfries aus dem Palaste zu Tiryns. Nach Perrot und Chipiez. (Zu S. 194.)

Eigentliche Tempel scheint es im Gesamtgebiet der ägäischen Kunst nicht gegeben zu haben, nur heilige Bezirke mit thronartigen Göttersitzen oder Altarbauten, die sich allerdings, wie ihre Nachbildungen in knossischen Wandmalereien (Abb. 210) und mykenischen kleinen Goldblechen (Taf. 32 g) zeigen, in den Formen der großen Baukunst erhoben. Sowohl im Eingang des höheren Mittelbaues als auch in den Öffnungen der beiden niedrigeren Seitenflügel sieht man Säulen der geschilderten Art. Altarartige Aufsätze sind mit dem stilisierten sinnbildlichen Stiergehörn und dem Halbrosettenmuster geschmückt, auf das wir zurückkommen. Früher erklärte man dieses Muster als liegende Palmetten zwischen senkrechten Balken (vgl. Abb. 213).

Abb. 214. Gefäßtragender Jüngling. Wandgemälde aus dem Palast von Knossos, im Museum zu Candia. Nach Evans (aus Michaelis' Handbuch). (Zu S. 195.)

Die Grundmauern bürgerlicher Wohnanlagen sind z. B. in Gurnia und Palékastro auf Kreta und in Philokopoi auf Melos bloßgelegt worden. Daß das Megaron sich auch hier erst in der späten, achäischen Zeit einstellt, hat Oelmann gezeigt. Den äußeren Anblick solcher kretischer Häuser mit ihren Viereckfenstern im Obergeschoß halten Freskenwände aus Knossos (Abb. 210) und aus Orchomenos fest. Die auf Kreta aufgedeckten Kuppelgräber können sich nicht mit denen Griechenlands messen.

Von den einzelnen Kunstwerken, die in den kretischen Ruinen und Gräbern gefunden wurden, lassen sich dem mittelminoischen Zeitraum mit Sicherheit namentlich bemalte Tongefäße jener besonderen Art zuschreiben, die nach ihrem ersten Fundort, der Kamares-Grotte

am Ida, als Kamares-Vasen bezeichnet werden (Taf. 29 c und h). Solche Kamares-Vasen oder Scherben von ihnen haben sich nicht nur auf Kreta, ihrer Heimatinsel, sondern auch auf den anderen Inseln, auf dem Festland und in Ägypten gefunden, dessen anerkannte Zeitrechnung gerade durch diese und andere „minoische" Funde im Nilland auf Kreta übertragen werden konnte. Die dünnwandigen, feingeformten Schnabelkannen, Becher und Krüge dieser Kamares-Gattung pflegen ohne Streifenabteilung ihrer ganzen Fläche nach mit reich geschwungenen, phantasievoll aus der Verbindung von stilisierten Blättern, Blüten, Ranken und Zweigen mit den alten Zickzack-, Kreis-, Bogen- und Spiralmotiven hervorgegangenen Ziermustern bedeckt zu sein, die seltener dunkel oder farbig auf hellem Grunde als in reicher, aus Weiß, Hellgelb, Rotgelb und Kirschrot zusammengewobener Vielfarbigkeit auf dem glatten schwarzen Firnisgrunde stehen. Die prächtigen Tongefäße dieser Art, die man im Museum zu Candia kennen lernt, erwecken eine hohe Meinung von der Sicherheit und Selbständigkeit des dekorativen Empfindens der alten Kreter.

Abb. 215. Steinernes Gefäß mit Schnitterfestzug, im Museum zu Candia. Nach Karo (im archäologischen Jahrbuch). (Zu S. 196.)

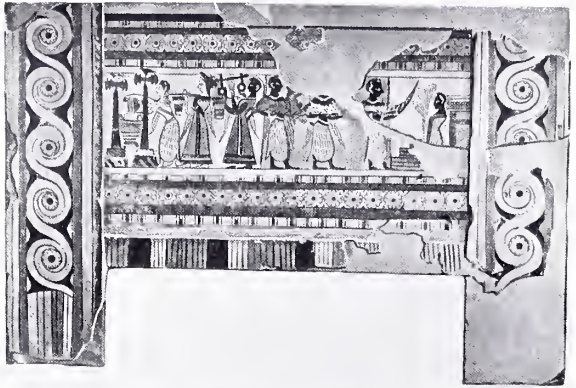
3. Die spätägäische Kunst.

Der spätminoischen Zeit (nach 1500 v. Chr.), deren erster Abschnitt sich nicht so scharf, wie Evans will, von dem letzten mittelminoischen abgrenzt, gehören sicher eine Reihe der Neugestaltungen der Paläste von Knossos, Phaistos und Hagia Triada an, sicher auch die meisten auf uns gekommenen Reste ihrer Wandgemälde, die sich naturgemäß am besten auf den jüngsten Stuckschichten erhalten haben.

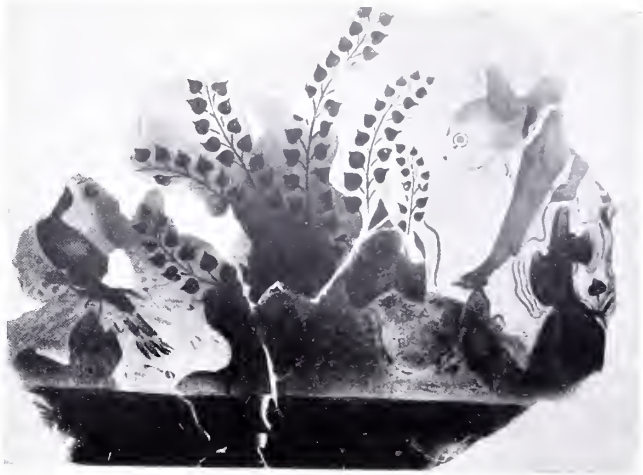
Unter den architektonischen Zierformen dieser Zeit spielte, soweit wir erkennen können, neben alten geometrischen Zickzack-, Schachbrett- und Zahnschnittmustern, neben Spiralen, Bogen und Kreisen und neben den sinnbildlichen Doppeläxten und Stiergehörnen namentlich zwei Muster eine Rolle, das Spiralnetzmuster mit den offenen, durch drei lange, spitze Hüllblätter ausgezeichneten Blütenkelchen in den Zwickeln (Cyperus alopecuroïdes), das in dieser Gestalt erst später nach Ägypten zurückgebracht wurde (Abb. 212), und vor allem jenes „Halbrosettenmuster", das früher irrtümlich als Urform der dorischen Triglyphen- und Metopenfriese angesehen wurde. Es besteht aus senkrechtem, gestreiftem, manchmal mit Rosetten besetztem Mittelstück, an das sich beiderseits mit ihren Bogensehnen auf die Seite gelegte Halbkreise oder Ovalhälften anschließen, die palmetten- oder fächerartig gegliedert sind (Abb. 213; vgl. Taf. 32 g). Die Einteilung der Wände vollzieht sich ohne Rücksicht auf senkrechte Ecken in wagerechten Streifen. Die meisten Reste kretischer Wandmalereien sind in Knossos und Hagia Triada, einiges wenige ist in Tylissos, in Pseira, in Philakopoi, nur Ornamentales ist in Phaistos zum Vorschein gekommen. Fast alle erhaltenen kretischen Freskenbruchteile liegen im Museum zu Candia.

Für älter als die meisten anderen Freskenreste gelten das Bruchstück aus Knossos, das auf rotem Grunde einen Knaben zeigt, der weiße Krokusblüten pflückt, und jene Bruchstücke

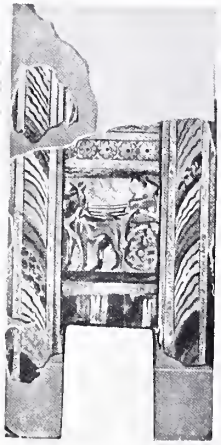
a



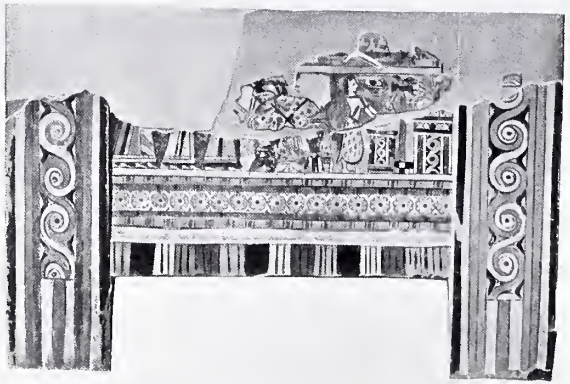
b



e



c



d

f

Taf. 28. Kretische Gemälde: a–d Die beiden [illegible]

a

b

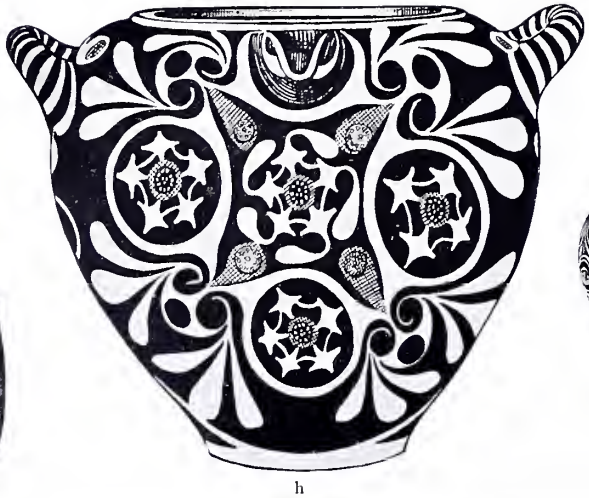
c

d

e

f

g



h

i

Taf. 29. Mykenische Vasen.

a Spätmykenische Tiervase aus Argos, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Staïs. — b Polypenvase des Museums zu Candia Nach Mosso. — c Kamares-Vase aus Phaistos, im Museum zu Candia. Nach „Monumenti antichi“. — d Trichtervase mit Seetieren aus Peira, im Museum zu Candia. Nach „Annual of the British School of Athens“. — e Polypenvase aus Gurnia, im Museum zu Candia. Nach Buschor. — f Kretische Amphora des Palaststils, im Museum zu Candia. Nach Mosso. — g Vase mit Purpurschnecken, im Museum zu Candia. Nach Mosso. — h Kamares-Vase aus Knossos, im Museum zu Candia. Nach „Annual of the British School of Athens“. — i Amphora des Palaststils, im Museum zu Candia. Nach Buschor (aus „Archaeologia“).

aus Philakopoi (im Athenischen Museum), die fliegende Fische mit blauem Rücken und gelbem Bauch darstellen.

Zu den künstlerisch frischesten Schöpfungen der älteren kretischen Malerei gehört der „Lilienwald" von Hagia Triada mit der lebensgroßen, sich bückenden Frauengestalt, mit dem enteilenden Hasen und der auf einen Vogel lauernden Wildkatze im Blütengebüsch (Taf. 28 e und f).

Aus dem Palaste von Knossos stammen zunächst Reste der Darstellungen von Stierspielen, wie sie uns in verschiedener Gestalt in der ägäischen Kunst entgegentreten. Reichel hat sie uns als eine religiöse Haupteinrichtung der kretischen Gesittung näher gebracht. Auf einem dieser Bilder steht links vor dem Stier eine Frau, die ihn bei den Hörnern packt, um sich rücklings über ihn hinwegzuschwingen. Eine zweite fliegt bereits über ihn dahin, eine dritte steht hinter dem Stier, sie aufzufangen.

Abb. 216. Steintrichter mit Stierkampfspielen, im Museum zu Candia. Nach Mosso. (Zu S. 196.)

Neben den lebensgroßen Wandbildern finden sich flott und geistreich, in abkürzender Technik hingesetzte figurenreichere „Miniaturfresken". Berühmt ist z. B. die Darstellung eines lebhaften Treibens stark bewegter Männer und Frauen vor gemalten Gebäuden, die uns deren Äußeres veranschaulichen. Die Männer tragen den schwimmhosenartigen Schurz, die Frauen die modern wirkende Tracht mit offenem Mieder und glockenförmigem Falbelrock, die überall die ägäische Gesittung kennzeichnen.

Manchmal sind die Wanddarstellungen gerade in dieser früheren Zeit, wie in Ägypten, auch in bemaltem Stuckrelief ausgeführt. Bruchstücke riesiger Stierspiel-Bilder aus Knossos, eines Frauenfrieses aus Pseira und eines mit der Federkrone geschmückten muskulösen Fürsten veranschaulichen diese Technik.

Die jüngeren kretischen Wandgemälde sind, so wirksam sie erscheinen, gröber und fehlerhafter gezeichnet, schematischer stilisiert und stumpfer gefärbt. Aus dem Palaste von Knossos stammt die vielgenannte Prozession gabenbringender weißer Frauen und brauner Jünglinge. Rasch berühmt geworden ist der Jüngling, der die Spitzvase trägt (Abb. 214). Charakteristisch sind seine steil zurückgebeugte Haltung, die ruhigen Umrisse seines schlanken Körpers und der feine Profilschnitt seines Kopfes. Im sogenannten Throngemach sind Greife, Fische, Palmen und schilfartige Pflanzen mit roten Blüten dargestellt. Die zusammenhängende Flußlandschaft aber, die Evans hier zu sehen glaubte, wird nur durch die gelben und blauen Bandzonen vorgetäuscht, die den Grund vieler kretischer Wandgemälde bilden.

Den spätesten kretischen Stil zeigen die z. B. von Petersen und von Sitte besprochenen Gemälde des Sarkophags von Hagia Triada, dessen Schmalseiten Zwiegespanne in geschlossener Anordnung darstellen, während die Hauptseiten bewegte Frauen in gottesdienstlichen Handlungen zeigen (Taf. 28 a—d).

Alle diese minoischen Gemälde sind noch ohne zusammengeschlossene Hintergründe, ohne perspektivische Absichten oder Kenntnisse und ohne malerische Modellierung dargestellt. Die überschlanken, über den Hüften stark eingezogenen Figuren erscheinen im Profil, wobei die Augen immer, die Oberkörper manchmal noch von vorn gesehen, manchmal aber auch in richtiger Profilstellung wiedergegeben sind. Die Figuren sind in der Regel, nicht immer,

schwarz umrissen. Als Hauptfarben außer Weiß, Schwarz, Braun und ihren Zwischentönen erscheinen Rot, Blau und Gelb. Nur die Pflanzen sind grün gefärbt.

In der älteren spätägäischen Vasenmalerei vollzieht sich ein rascher Bruch mit dem Stil der Kamares-Vasen (S. 194). Weitergeführt wird nur die Malerei mit schwarzbraunem Firnis auf hellem Tongrund. Neues Leben aber bringt die neue frische Naturbeobachtung, die sich in der ganzen kretischen Kunst dieser Zeit ausspricht. Mit feinem dekorativen Gefühl wird es noch verschmäht, Menschen und vierfüßige Tiere der Rundung der Gefäße anzupassen. Die Wunder der Meerwelt werden erschlossen. Besonders beliebt sind Tintenfische, deren lange Arme wie von selbst Hals und Bauch der Gefäße umklammern und mit ihren aufgerollten Enden natürliche Spiralen bilden (Taf. 29 b, e, i). Den Korallen, Seesternen, Seeschnecken, Fischen, Muscheln und Algen (Taf. 29 d und g) gesellen sich, doch in der Regel auf anderen Gefäßen, Pflanzenzweige, Blätterranken, Lilien, Lotos- und Krokosblüten. Geometrische Wellenlinien, Spiralen und Rosetten werden hier und da zur Ausfüllung benutzt. Nur zögernd treten ringförmige Streifen hinzu, die die großen Gefäße in wagerechte Zonen einteilen. Trichterförmige lange Kannen (Taf. 29 d) stammen z. B. aus Palâkastro und Pseira, Bügelkannen aus Gurnia.

Abb. 217. Bergziege mit Jungen. Kretische Fayence-Gruppe, im Museum zu Candia. Nach „Annual of the British School of Athens" IX.

Einen Stil für sich vertreten die Gefäße des zweiten spätägäischen Zeitabschnittes. Die buntfarbigen Zusätze verschwinden jetzt erst völlig. Die natürlichen Seetier- und Pflanzengebilde werden im tektonischen Sinne umgebildet und schematisiert. Man bezeichnet diese Art der ägäischen Vasenmalerei, die große, stilvolle Prunkgefäße schmückt, als den Palaststil. Außer in den kretischen Palästen sind Vasen dieses Stils vielfach in den Gräbern des griechischen Festlandes, z. B. von Dörpfeld in Altpylos, gefunden worden (Taf. 29 f und i).

In der gleichzeitigen kretischen Bildnerei sind lebensgroße Gestalten, abgesehen von den erwähnten Wandreliefs, nicht gefunden worden. Natürliches Leben atmen die kleinen Reliefs einiger meist trichterförmiger Speckſteingefäße, über die Karo berichtet hat. Äußerst lebendig ist der „Schnitterfestzug" auf einem Gefäße dieser Art (Abb. 215) im Museum zu Candia. Ein anderes bringt Kriegergruppen, das bekannteste von allen zeigt die bekannten Stierspiele und andere Wettkämpfe (Abb. 216). Eine Rolle haben offenbar auch die bemalten Fayencen gespielt. Durch ihre Natürlichkeit fesselt die Gruppe einer langgehörnten Bergziege mit ihren Jungen (Abb. 217). Als Fayence-Figuren sind zwei kleine Rundbilder schlangenhaltender Priesterinnen in der kretischen Tracht (Abb. 218) zu nennen. Zu den zierlichsten rundplastischen Figürchen aber gehört die kleine schlanke Elfenbeingestalt eines Jünglings, der im Begriffe zu sein scheint, über den Stier zu schnellen.

Zahlreich sind dann noch die geschnittenen Steine, Siegelringe, Gemmen usw. vertreten, deren kleine Darstellungen die ganze kretische Gesittung, einschließlich ihrer Kulthandlungen und Stierspiele (Abb. 219), einschließlich ihrer Sinnbilder (Doppelbeil und Stierkopf) und ihrer Trachten, widerspiegeln.

Schon alle diese Funde von Kreta und den Inseln lassen eine neue farbenprächtige Kunstwelt vor unseren geblendeten Augen erstehen.

Abb. 218. „Schlangenpriesterin." Bemalte kretische Steingutfigur, im Museum zu Candia. Nach Mosso.

4. Die mykenische Kunst des Festlandes.

Die früheste „mykenische" Kunst enthüllt sich in den Schätzen, die im vierten und fünften der Schachtgräber am Löwentor zu Mykenä gefunden worden sind; aber auch die Fundstücke der anderen vier Schachtgräber gehören wenigstens noch der Übergangszeit aus der letzten „mittelminoischen" in die „spätminoische" Periode Kretas an. Die Ornamentik der ältesten Fundstücke der Schachtgräber enthält noch unkretische Elemente, die wahrscheinlich aus dem Norden stammen. Die schönsten kleinen Kunstwerke aber, die in den etwas jüngeren Gräbern Mykenäs und anderer Orte Griechenlands gefunden wurden, meint man gerade wegen ihrer Schönheit und technischen Vollkommenheit für eingeführte kretische Arbeiten halten zu müssen. Um weiteren Forschungen nicht vorzugreifen, sollen sie hier aber noch nicht von der Kunst ihrer Fundstätten getrennt werden.

Mit besonderer Deutlichkeit tritt die festländische Eigenart der frühmykenischen Zeit uns in ihrer Baukunst entgegen. Im Gegensatze zu den offen daliegenden Königsschlössern Kretas sind die fürstlichen Wohnbauten des ägäischen Festlandes befestigte, auf Hügeln angelegte Burgen; und im Gegensatz zu den offenen, licht- und luftdurchströmten Pfeiler- und Säulen-Sälen Kretas, die der herrlichen Lage der Insel Rechnung tragen, bestehen die festländischen Burgen, ihrer nördlichen Lage entsprechend, wie wir es schon im zweiten Troja sahen (Abb. 163), aus einzeln abgeschlossenen, unverbunden nebeneinander gelegten, den Herd umschließenden rechteckigen Megaron-Sälen, die nur an ihrer schmalen Vorderseite durch eine offene Vorhalle mit der Außenwelt in Verbindung standen. Erst später wurde, doch wohl unter dem Einfluß des kretischen Säulenbaues, der Rundherd des Megaron von vier Säulen umstellt, die das hier erhöhte, wahrscheinlich seitlich geöffnete Dach trugen, und dann wurde auch die Vorhalle mit einer meist zweisäuligen Säulenstellung versehen. Daß die Palasttore besondere Torbauten mit einer nach innen und einer nach außen gekehrten Halle waren, sahen wir ebenfalls schon im zweiten Troja.

Abb. 219. Stierspieler. Gemme von Kreta (vergrößert). Nach Lichtenberg.

Die Stützmauern dieser „mykenischen" Burgen sind, entsprechend der Bronzezeit, der

kleinere, einfache Megaron, das von dem großen durch einen rechtwinkeligen Umgang getrennt wird (O), wird ohne Gewähr als Megaron der Frauen bezeichnet. Das mykenische Herrenhaus gilt als Vorbild des griechischen Tempels. Perrot und Chipiez gehen so weit, Herstellungen des mykenischen Gebälkes zu veröffentlichen, die, als im Holze vorgebildet, bereits alle Einzelheiten des dorischen Steingebälkes zeigen. Halten wir uns an Greifbares, so werden wir uns die mykenischen Holzsäulen wenigstens nach Maßgabe der Abbildungen kretischer Holzsäulen und der erhaltenen steinernen Ziersäule des Löwentors herstellen dürfen, die ja noch ein Stück des in Stein übersetzten Holzgebälkes zur Schau trägt.

Abb. 222. Geschnittener Stein von Kreta. Nach Evans.

Vom Wandschmuck der mykenischen Paläste haben sich wirkliche Bruchstücke erhalten. Ein plastisches Zierstück dieser Art ist der Alabasterfries aus der Vorhalle des Männersaales zu Tiryns (Abb. 213), der das Hauptbeispiel jenes „Halbrosetten"-Musters (S. 194) ist, das irrtümlich als Triglyphenstück gilt. Der senkrecht gegliederte Mittelbalken ist gerade hier mit Rosetten, die Bogenränder sind mit einer herzförmig verlaufenden Spiralenreihe geschmückt, und diese heben sich vom blauen Glasfluß ab, so daß die „blauen Friese", die nach Homer den Palast des Alkinoos schmückten, nicht mehr nur der Märchenwelt des Dichters angehören.

Zahlreiche Bruchstücke des Kalkbewurfes der Wände der mykenischen Paläste bezeugen den Umfang, in dem diese bemalt gewesen. Man erkennt, daß die Farben auf den nassen Kalk aufgetragen wurden, daß hier also im wesentlichen wirkliche Freskomalerei vorliegt. Die Farben, die sich in der Regel in schwarzen Umrissen vom weißen oder blauen Grunde abheben, sind hauptsächlich Rot, Gelb und Blau; Violett und Grün sind selten. Reste dieser Wandmalereien, denen sich solche von Stuckfußböden anreihen, sind nicht nur in Tiryns und Mykenä, sondern auch in Argos, in Theben und in Orchomenos wiedergefunden worden. Im Anschluß an die Funde von Tiryns hat Rodenwaldt sie vortrefflich zusammenfassend behandelt. Die Sockel zeigen vielfach marmorierte Steinnachahmungen, die auf frühere Verkleidung mit farbigem Gestein hindeuten. Die friesartig angeordnete, von wagerechten Bandstreifen eingefaßten Ziermuster haben sich hier in noch reicheren Abwandlungen erhalten als auf Kreta. Zu den wichtigsten gehören ein eigentümliches Netzmuster mit reich geschwungenen Rautenmaschen und Kreisaugen, Spiralengewinde und Wellenlinien jeder Art, ineinandergesteckte liegende Herzblätter mit Blütenzwickeln und wirkliche Pflanzenzweige in blasenförmiger Umrahmung. Von besonderer Bedeutung ist jenes Spiralenbandmuster mit einem Rosettenrande und mit lanzenförmig vorspringenden Deckblättern über den Zwickelblüten (Abb. 212), das wie eine einzelne Reihe aus dem Spiralennetzmuster der ägyptischen Grabdecken des Neuen Reiches aussieht (Taf. 12). Wie derartige Muster sich übers Meer verbreitet haben könnten, läßt ein von Evans auf Kreta gefundener geschnittener Stein ahnen, der sozusagen mit einer Masche des gleichen Spiralennetzes, doch mit anderem Mittelblatte geschmückt ist (Abb. 222). Als farbenfeinstes aller dieser Muster endlich bezeichnet Rodenwaldt die Schildverzierung des alten Palastes von Tiryns (Taf. 30). Oben und unten von Spiralwellenbändern eingefaßt, besteht sie aus einer fortlaufenden Reihe über einem Mittelspiralband aufgehängter mykenischer Doppelschilde. Auf die Reste figürlicher Wandmalerei kommen wir zurück.

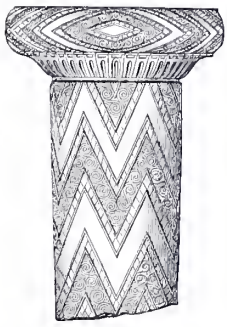


Abb. 223. Säule vom „Schatzhaus des Atreus" zu Mykenä. Nach v. Sybel.

Taf. 30. Mykenische Wandmalerei: Fries mit Schildmuster aus dem Palast zu Tiryns.

Nach Rodenwaldt, „Tiryns“.

Inhaltreicher als die Wohnungen der Lebenden sind die Behausungen der Toten aus dem mykenischen Zeitalter, die sich erhalten haben. Die wichtigsten Grabbauten liegen in Mykenä selbst. Die Schachtgräber neben der Innenseite des Löwentores sind die älteren, die Kuppelgräber in der Unterstadt die jüngeren. Für die Baugeschichte gewinnen jene Schachtgräber einige Bedeutung nur durch die kreisrunde Steineinfriedigung, in der sie nach europäisch-bronzezeitlicher Anordnung liegen. Die Gräber sind mit Steintafeln (Stelen) geschmückt. Die Tafeln der Frauengräber sind, wie besonders Schuchardt dargetan hat, schlicht und schmucklos; die Männerstelen sind in leicht erhabener Arbeit mit mäanderartigen Linienspielen und darunter mit unbeholfenen bildlichen Darstellungen geschmückt, die den Auszug des Verstorbenen auf zweiräderigem Streit- oder Jagdwagen zeigen. Als die älteren gelten die Gräber, in denen die männlichen Leichen neben goldenen Gesichtsmasken, Brustplatten, Gürteln und reichverzierten Waffen, die weiblichen neben den prächtigsten Diademen, Kronen und Gehängen lagen, die Gefäße aber aus Gold und Silber bestanden; für jünger werden die Gräber angesehen, in denen die Gesichtsmasken der Männer, die Ohrringe und Armbänder der Frauen fehlten, alle Schmucksachen und Waffen einfacher verziert waren, die Gefäße zum größten Teil aus gebranntem Ton bestanden.

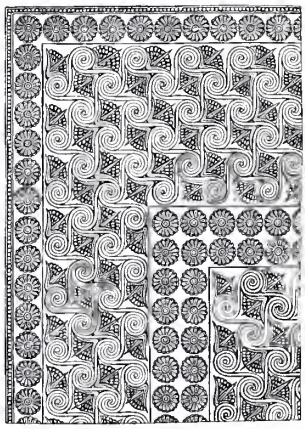


Abb. 224. Ein Stück der Decke vom Kuppelgrab zu Orchomenos. Nach Bruns.

Die Kuppelgräber sind von außen mit Erde bedeckte, bienenkorbförmige Rundsäle, die durch Vorkragung wagerechter Steinschichten scheinbar zugewölbt sind. Ein offenliegender Gang führt als Einschnitt in den Hügel zu dem Eingangsportal; die eigentliche Grabkammer bildet oft einen Nebenraum. Das bekannteste und bedeutendste aller Kuppelgräber ist das Bauwerk, das Pausanias, der griechische Fremdenführer der römischen Kaiserzeit, als „Schatzhaus des Atreus" bezeichnete. Von dem reichen Schmuck des vom Entlastungsdreieck überragten Tores haben sich nur Bruchstücke der beiden aus dunkelgrünem Stein gemeißelten Seitensäulen teils in Mykenä, teils in den Sammlungen von Athen, London und München erhalten (Abb. 223). Nach unten verjüngt, trugen sie oben ein Rundpolster über einer geschwungenen, mit ausgebogenem Blätterkranze geschmückten Kehle. Den Schaft umzogen in wagerechter Richtung mächtige, mit Spiralwellen geschmückte Zickzackbänder. Das Innere des Gebäudes, in dem „Wand und Decke zusammenfließen", war, wie noch vorhandene Einsatzlöcher und Bronzenägel beweisen, mit metallenem Schmuck bekleidet, wahrscheinlich mit Bronzerosetten. Es mißt etwa 15 m in der Höhe und im Durchmesser. An einem zweiten, dem von Frau Schliemann aufgedeckten Kuppelgrabe zu Mykenä fällt eine Zierfäule auf, die bei der „mykenischen" Verjüngung nach unten bereits in dorischer Art gefurcht ist. Das Kuppelgrab zu Orchomenos in Böotien, das von Pausanias für das Schatzhaus des Minyas gehalten wurde, ist weniger gut erhalten. Noch immer deckt der 6 m lange graublaue Marmorbalken die Türöffnung, am Boden liegen die Reste der bekannten grünlichen Wand- und Deckenbekleidung (Abb. 224), deren Spiralnetzmuster etwas altertümlicher wirkt als jene der Wandmalerei (S. 200). Auch hier sind die Spiralenzwickel überall noch mit Blüten- oder Palmettenfächern ausgestattet. Die Ränder sind mit Rosetten geschmückt. Die streng durchgeführte Scheidung zwischen Rand und Innenfeld bedeutet eine wesentliche Weiterentwickelung der ägyptischen Deckenverzierung (Taf. 12).

Die Bildnerei und Malerei der mykenischen Kunstwelt läßt sich nur schwer von ihrem Kunstgewerbe abgelöst betrachten. Groß- und Kleinkunst, Kunst und Kunsthandwerk bildeten auch hier noch ein einheitliches Ganzes. Doch lassen sich einige Werke der Bildhauerei und der Malerei, die fast alle im Nationalmuseum zu Athen liegen, als solche vorweg betrachten. Als Werke der Bildnerei stehen die aus Goldblech getriebenen Totenmasken der ältesten Gräber voran. Wie sie auch hergestellt sein mögen, mechanisch oder künstlerisch, jedenfalls tragen sie die Züge der mit geschlossenen Augen daliegenden Toten in fast erschreckender Naturtreue, und jedenfalls stellen sie eine Vorstufe lebendiger Bildniskunst dar. Wahrscheinlich haben sie, wie Stais und Meurer ausgeführt haben, nicht die Gesichter der Verstorbenen selbst bedeckt, sondern den oberen Teil der nicht erhaltenen hölzernen Sargdeckel geschmückt. Bemerkenswert sind besonders zwei dieser Masken, von denen die eine (Taf. 32e) einen länglichen, hageren, bärtigen Männerkopf mit abstehenden Ohren, die andere (Taf. 32f) ein fleischiges rundes Vollmondgesicht mit vorstehenden kugeligen Augäpfeln wiedergibt. Aus einem Wohnhause von Mykenä stammt ein lebensgroßer, anscheinend weiblicher Kopf aus Porosstein mit trefflich erhaltener, zum Teil eine Art Tätowierung nachahmender Bemalung. Als lebensgroße Steinskulpturen kommen sonst nur die ihrer Bronzeköpfe beraubten Löwen vom Haupttor Mykenäs in Betracht. Gegenüber den leeren, allgemeinen Formen jener Grabstelenreliefs zeigen sie den Fortschritt zu eingehenderer Muskelbildung und reicherer Belebung der Oberflächen, wie die reife mykenische Kunst sie verstand. Äußerst lebendig ist ein kleinerer silberner Stierkopf durchgearbeitet, der von Karo als Trinkgefäß erkannt worden ist (Taf. 32h). Die zahlreichen formlosen kleinen Idole aus gebranntem Ton, aus Stein, aus Elfenbein, aus Bronze, die im Bereiche der mykenischen Kunst zutage gefördert wurden, gehören zum großen Teil den vorgeschichtlichen Entwickelungsreihen an, die wir bereits kennen gelernt haben. Das meiste ist als arischen Ursprungs und als einheimische Arbeit anzusehen. Wird doch gar das kleine Blei-Idol aus Troja (Abb. 225) im Berliner Museum, das eine nackte weibliche Gestalt mit dem „arischen" Hakenkreuz auf dem Schoße darstellt, zwar von den meisten Forschern, wie alle diese Ischtar-Astarte-Aphroditebilder, für babylonischen Ursprungs erklärt, von Salomon Reinach und neueren Forschern aber mit als Beweis dafür angeführt, daß alle Figürchen dieser Art arisch-europäischer Abkunft seien. Steht dieses Blei-Idol aus Troja ziemlich am Anfang der ganzen Entwickelungsreihe, so muß an ihr Ende die 19 cm hohe weibliche Bronzegestalt des Berliner Museums gestellt werden, die, wahrscheinlich wie ähnliche Gestalten auf Kreta gefunden, mit ihrem abstehenden Falbelrock, dem geflochtenen Zopf auf ihrem Rücken, der rundlichen Wohlgestalt ihrer Büste und der schwungvollen Freiheit ihrer Haltung einen überraschend reifen, fast modernen Eindruck macht (Abb. 226). Zwischen beiden stehen z. B. die beiden Bleifigürchen aus Kampos in Lakonien im Athenischen Museum, von denen die männliche mit ihrem engbrüstigen Oberkörper, tiefen Hüfteneinschnitt und starken Oberschenkeln ebenso echt mykenisch mit dem schwimmhosenartigen Schurze, wie die weibliche mit dem bekannten kretisch-mykenischen Glockenrock bekleidet ist.

Abb. 225. Blei-Idol aus Troja, im Berliner Museum. Nach Perrot und Chipiez.

Abb. 226. Weibliche Bronzestatue aus mykenischer Zeit, im Berliner Museum. Nach Perrot und Chipiez.

Die mykenische Malerei tritt uns zunächst in den Bruchstücken ihrer Wandfresken entgegen, von denen die meisten im Nationalmuseum zu Athen, einige aber auch im Museum zu Nauplia aufbewahrt werden. Die frühmykenischen Darstellungen, wie die von Mykenä, von Theben und die älteren von Tiryns, entsprechen der spätkretischen Entwickelung, über die die spätmykenischen, wie die von Orchomenos und die jüngsten von Tiryns, schwächer und zerfahrener herabreichen. Auch die mykenischen Bilder sind selbstverständlich ohne Raumvertiefungen im Profil gehalten und gehen in der Regel nicht über den Dreiklang Gelb, Rot, Blau in schwarzen Umrissen hinaus. Aus Mykenä selbst stammen z. B. zwei Friese, die Männerkämpfe darstellen, zwei Bruchstücke eines Stierspiels, dem Frauen zuschauen, Reste eines großen Frauenfrieses, Wagenlenker und Wagenlenkerinnen. In einem Seitengebäude der Burg von Mykenä lag das merkwürdige Bruchstück eines Gemäldes, das Männer mit Eselsköpfen darstellt, die, hintereinander herschreitend, gemeinsam eine Stange auf den Schultern tragen. Das Bild gehörte jener Vorstufe der griechischen Mythologie an, die Milchhöfer als „Polydämonismus" bezeichnet hat. Die mykenischen Halbesel sind die Ahnen der griechischen Satyrn (vgl. Taf. 31 g). Humoristisch, wie diese, sind auch sie bereits aufgefaßt. Ein anderes Bruchstück aus Mykenä, das zwei Frauen in einer Kultushandlung darstellt, wirkt in seinem ausgebildeten Zahnschnittrahmen als Tafelbild, obgleich es auf den nassen Kalk gemalt ist. Zur Tafelmalerei im weiteren Sinne ist auch das späte, schwache Gemälde auf einer Grabstele zu rechnen, die Tsountas in einem Rundgrabe unter den sogenannten Volksgräbern zu Mykenä gefunden hat. Auf dem Mittelfelde sehen wir fünf Speere werfende, mit Schilden und Helmen bewaffnete Krieger nach rechts schreiten (Abb. 227). Da dieselbe Kriegerreihe auf einem Vasenbilde wiederkehrt (Abb. 231), meint Rodenwaldt, ein Vasenmaler habe das ältere Stelenbild mit dieser immerhin wandfriesartigen Darstellung übermalt.

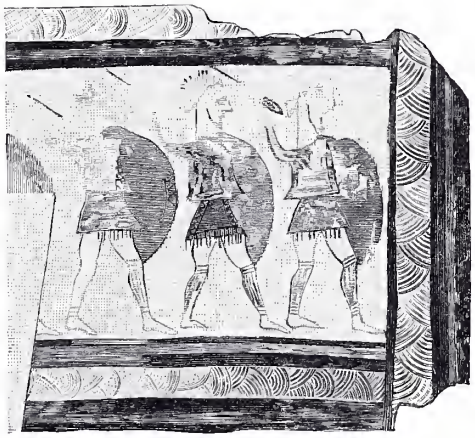


Abb. 227. Krieger auf einer Grabstele von Mykenä, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Tsountas (Ἐφημερίς, 1896).

Zu den besten Figurenbildern des festländisch-mykenischen Kunstreiches gehört der beinahe lebensgroße Frauenfries aus Theben, der die weißen Frauen, die Blumen in den Händen tragen, als Gabenbringerinnen in gottesdienstlichem Aufzug schildert. Der Grund zeigt auch hier den kretischen Farbenwechsel. Die Lockentracht der Frauen aber ist dem Festlande eigentümlich.

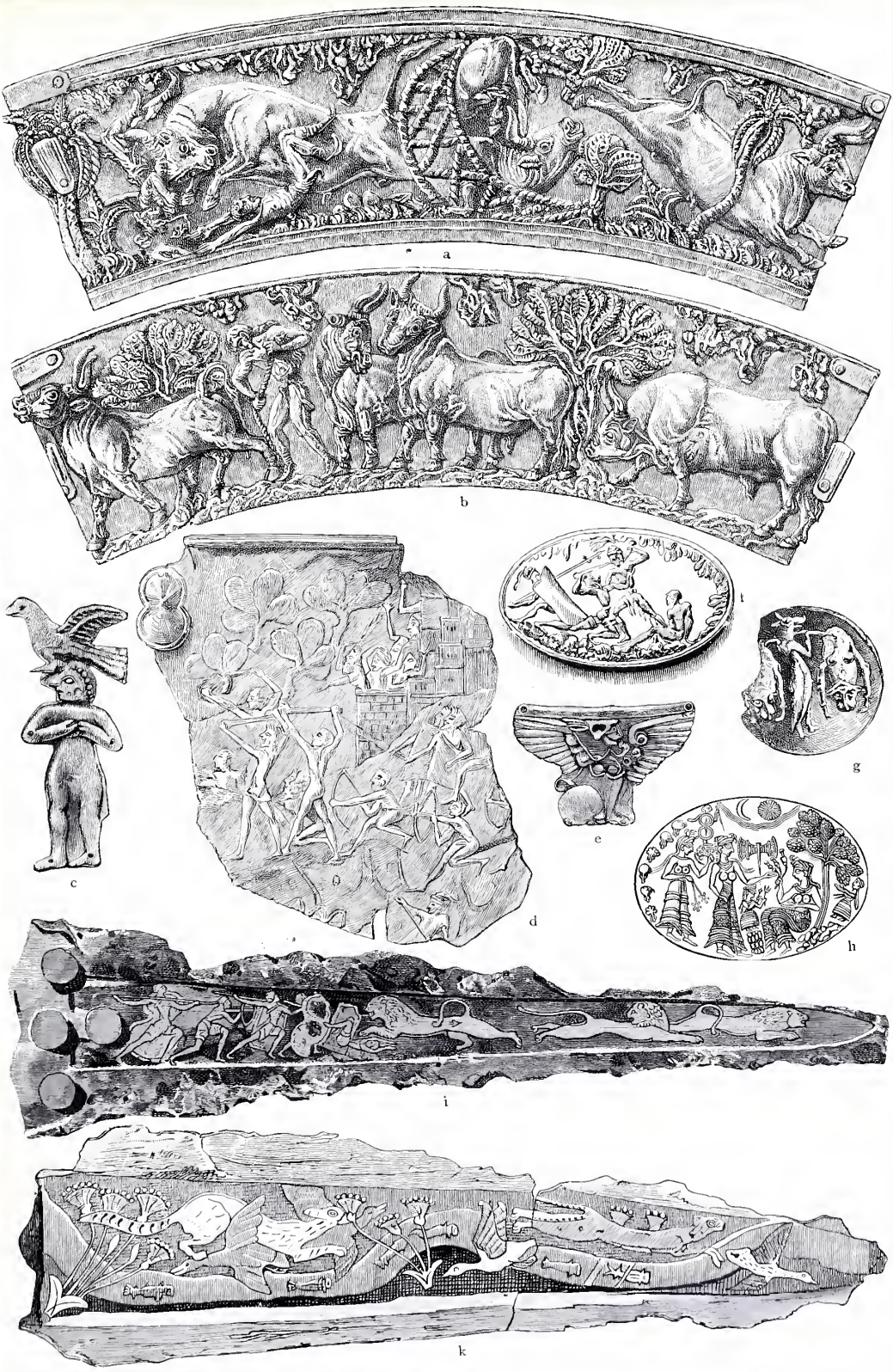
Dem älteren Palaste von Tiryns entstammen unter anderem zwei Krieger mit Lanzen, die zu einer Jagddarstellung gehören. Ihre steile Körperhaltung mit zurückgebogenem Oberkörper ist kretisch, ihre Tracht mit dem hemdartigen Ärmelchiton aber ist festländisch. Demselben Palaste gehörten die erhaltenen Reste von Wagenlenkern und Rinderherden, die sich den besten mykenischen Pinselarbeiten anreihen. Rodenwaldt hat alles mit außerordentlichem Geschick zusammengesucht und zusammengesetzt. Aus dem späteren Palaste zu Tiryns stammen die nachlässiger behandelten Bruchstücke eines großen Frauenfrieses, eines sehr lebendigen Jagdfrieses, der eine Eberjagd mit Hunden darstellt, eines anderen Frieses mit stehenden gefleckten Hirschen und besonders eines Stierspielgemäldes, das, solange es das einzige seiner Art war,

viel besprochen wurde, jetzt aber als eines der schwächsten erkannt worden ist. Die schlanke Gestalt, die den wilden Stier von hinten an den Hörnern gepackt hat, um sich neben ihm emporzuschwingen, wird jetzt, wie eine ähnliche in Kreta (S. 195), für weiblich gehalten. Der Grund des Gemäldes ist blau, der gelbe Stier ist rot gefleckt. Unter den von Bulle veröffentlichten Fresken aus Orchomenos endlich befinden sich außer den erwähnten (S. 193), die die Außenseite eines Hauses darstellen, auch Männer in „Schwimmbewegung", die offenbar im Schwunge über den Stierrücken begriffen waren.

Im mykenischen Kunstgewerbe tritt uns zunächst die Metallbildnerei, die hier der Steinarbeit vorangegangen, in hoher Vollendung entgegen.

Abb. 228. Mykenische Elfenbeinschnitzerei, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie und Zeichnung von M. Kühnert. (Zu S. 207.)

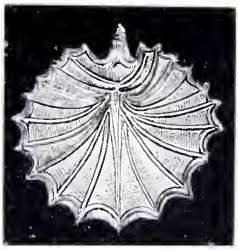
Die mykenische Goldschmiedekunst führt uns alle Entwickelungsstufen ihrer Ornamentik und ihrer Bildnerei vor Augen. Von den schlichten, in ihren Einzelgliedern formlosen „Diademen" der vormykenischen Kunst Trojas bis zu den Goldbechern von Vaphio ist ein weiter Weg. Die Schmuckgegenstände aus getriebenem Goldblech, die in den ältesten Gräbern Mykenäs gefunden wurden, gelten, wie jene goldenen „Totenmasken" (Taf. 32e und f), der heutigen Forschung nicht mehr als Körper- oder Kleiderschmuck der Leichen, sondern, wie ihre Nägel und Nagellöcher beweisen, als Zierbeschläge der Särge. Verziert sind andere solche Beschläge z. B. mit Buckeln in konzentrischen Ringen oder in Blattkränzen, mit Stern- und Sternblumenrosetten, mit Wellen- und Spirallinien in allen möglichen Abwandlungen, und manchmal sind sie auch zu Drei- und Vierschenkeln gebogen. Daneben treten hier aber von Anfang an als Besonderheit der ägäischen Kunstweise Verzierungen auf, die dem einheimischen Naturleben entlehnt sind. Eine Hauptrolle spielt der Polyp oder Tintenfisch (Taf. 32d), dessen aufgerollte acht Fangarme sich stilvoll der Spiralenornamentik einreihen, ja beinahe als vorbildlich für sie angesehen werden könnten. Karl Tümpel hat auf die „Heiligkeit" dieses Seetieres im Sinne jener Tierdämonologie hingewiesen und es als den Stammvater der lernäischen Hydra in Anspruch genommen. Auch Schmetterlinge und ähnliche Falter sind in diesen Goldblechen häufig nachgebildet (Taf. 32c). Aus dem Pflanzenleben kommen Schmuckplatten in Gestalt fächerförmiger Blätter (Taf. 32b) und Blätterkränze einfachster und reichster Gestaltung vor. Andere Goldbleche zeigen ganze Tiergestalten, Hirsche, Katzen, Schwäne, Adler, die manchmal wappenartig gepaart werden. In körperlicherer Rundung erscheint ein wohlgeformter Steinbock als Knopf einer goldenen Haarnadel, und der einheimischen Tierwelt gesellen sich hier und da die Mischwesen Ägyptens oder Vorderasiens. Sphinxe (Taf. 31e) und Greife sind keineswegs selten. Vereinzelt kommen auch menschliche Gestalten vor: besonders oft eine von Tauben umflatterte nackte weibliche Gestalt von recht formloser Bildung, die Ischtar-Astarte-Aphrodite, deren Nacktheit, wie Reichel dargetan hat, nicht die weibliche Fruchtbarkeit versinnbildlichen soll, sondern mit der wahrscheinlich schon vorsemitischen Sage von der seelenerlösenden Unterweltsfahrt dieser Gottheit zusammenhängt (Taf. 31c). Endlich wollen wir uns der kleinen Goldbleche erinnern, die dreiflügelige Heiligtümer mit großen Vögeln auf den Seitenflügeln darstellen (Taf. 32g).



Taf. 31. Werke mykenischer Steinschneide- und Goldschmiedekunst, meist im Nationalmuseum zu Athen.

a u. b Goldbecher von Vaphio. Nach Perrot u. Chipiez. — c Weibliche Gottheit mit Taube, e Sphinx (Goldblech). Nach Schuchardt. — d Silberrelief. Nach Perrot und Chipiez. — f u. h Goldringe. Nach Brunn und nach Reichel. — g Geschnittener Stein. Nach Perrot und Chipiez. — i u. k Dolchklingen mit eingelegten Darstellungen. Nach Brunn und nach Schuchardt.

a



b

c

d

e

f

g

h

Taf. 32. Mykenische Gold- und Silberarbeiten, im Nationalmuseum zu Athen.

a Silbervase mit goldenen Männerköpfen. Nach Stais. — b Blatt aus Goldblech. Nach Schuchardt. — c Schmetterling aus Goldblech. Nach Stais. — d Polyp aus Goldblech. Nach Schuchardt. — e Goldene Totenmaske. Nach Brunn. — f Goldene Totenmaske. Nach Stais. — g Mykenische Tempel-, Altar- oder Thronbauten in Goldblech. Nach Schliemann. — h Silberner Stierkopf. Nach Karo (im „Archäolog. Jahrbuch").

Auch auf den goldenen und silbernen Gefäßen der Schachtgräber finden sich die meisten dieser Schmuckzüge wieder. Eine silberne Schale (Taf. 32a) war rings mit flachen goldenen Profilköpfen besetzt, von denen sieben erhalten sind. Nur das Bruchstück eines Silberbechers geht weit über diese Verzierungsart hinaus. Sein Relief stellt die Verteidigung einer Stadt dar, unter deren Mauern Bogenschützen und Steinschleuderer kämpfen (Taf. 31d). Die Berge, die Bäume, die Burg erinnern in ihrem lockeren landschaftlichen Zusammenhang an die doch viel jüngere spätassyrische Kunst. Die schlanken kämpfenden Männer aber stehen in der Richtigkeit ihrer Körperverhältnisse, in der Lebendigkeit ihrer Bewegungen ohnegleichen in der Kunst dieses Zeitalters da. Ihre Verwandtschaft mit den altbabylonischen Kampfdarstellungen aus der Zeit Naram-Sins (Taf. 13, S. 121) möchten wir nicht betonen. Die Bekleidung eines Teiles der Krieger mit jenem hemdartigen Chiton weist auf festländisch-mykenische Herkunft hin.

Abb. 229. Tonvase aus Talysos, im British Museum. Nach Furtwängler und Löschke. (Zu S. 207.)

Zu den köstlichsten Goldschmiedearbeiten aus den ältesten Schachtgräbern gehören die Dolchklingen. Aus dem sogenannten vierten Grab stammen unter anderem fünf bronzene Klingen, deren lebendige und natürlich bewegte Darstellungen aus eingelegten Gold- und Silberplättchen zusammengefügt sind. Eine dieser Dolchklingen zeigt auf der einen Seite einen Löwen, der Antilopen verfolgt, auf der anderen Seite fünf Männer auf der Löwenjagd (Taf. 31i). Das Hauptstück aus dem fünften Grabe aber ist die Klinge, deren Gold- und Silbereinlagen auf beiden Seiten katzenartige Tiere darstellen, die an einem Fluß auf Enten Jagd machen (Taf. 31k). Am Rande des durch Fische belebten Flusses blühen Blumen, in denen man weder Papyrus- noch Lotospflanzen zu erkennen braucht. Die Haltung dieser Darstellung erinnert einigermaßen an das Fußbodengemälde von Tell-el-Amarna, an den ägyptischen Dolch aus dem Grabe der Königin Aa-hotep, aber, wie Schuchardt richtig bemerkt, doch nur, insofern beide verziert sind. Von größter Wichtigkeit sind diese eingelegten Metallarbeiten, weil sie uns eine Vorstellung von der Technik und der Formensprache geben, in denen die in den Homerischen Gesängen gefeierten Metallarbeiten, besonders der in der Ilias besungene Schild des Achilleus, gearbeitet oder als gearbeitet gedacht gewesen sind. Das goldene Rebengefilde z. B. mit den silbernen Pfählen und schwärzlichen Trauben können wir uns nach Maßgabe der Technik der Bildflächen der mykenischen Dolchklingen leicht vergegenwärtigen. Aus den Schachtgräbern stammen auch die meisten Goldringe des Athenischen Museums, deren ovaler Schild kleine in Gold getriebene Darstellungen von großem künstlerischen und noch größerem sittengeschichtlichen

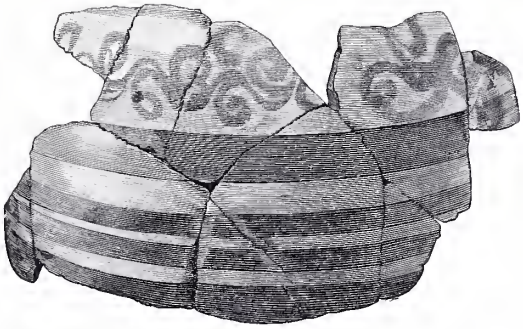


Abb. 230. Mykenische Tonvase. Nach Furtwängler und Löschke. (Zu S. 207.)

Wert umfaßt. In den ältesten Gräbern lagen die beiden feinen Ringe mit den Darstellungen einer Hirschjagd und einem Männerkampfe (Taf. 31 f). Aus einem Gebäude am Fuße der Burg von Mykenä stammen ähnliche Goldringe, von denen einer eine unter einem Fruchtbaum sitzende Göttin zeigt, die von anderen Frauen verehrt wird (Taf. 31 h), aus den Stadtgräbern ähnliche Ringe mit Frauen in gottesdienstlichen Verrichtungen und mit einer Kuh, die ihr Kalb säugt. Endlich die beiden Goldbecher (Taf. 31 a und b) aus dem Kuppelgrab bei Amyklä (Vaphio)! Sie sind mit Darstellungen in getriebener Arbeit bedeckt, die an Kraft, Natürlichkeit und Lebendigkeit alles übertreffen, was die Kunst vor der Blütezeit des Hellenentums geleistet hat. Das Einfangen wilder oder halbwilder Stiere, die den Spielen dienen sollen, ist dargestellt. Auf dem einen Bilde geht es friedlich dabei zu. Der nackte Landmann hat dem aufbrüllenden Stier, der sich ruhig abführen läßt, den linken Hinterfuß gefesselt. Auf dem Bilde des zweiten Bechers dagegen ist alles Leben und Bewegung. Ein Stier ist, sich überschlagend, in ein Netz gestürzt.

Abb. 231. Bruchstück der „Kriegervase" von Mykenä, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Furtwängler und Löschke. (Zu S. 208.)

Daß hierbei der organische Zusammenhang zwischen dem Vorderteil und dem Hinterteil des kräftigen Tieres nicht gewahrt ist, bemerkt man erst bei näherem Zusehen. Ein zweiter Stier hat in gewaltigem Ansturm einen der Angreifer von seinem Rücken geschüttelt und ist im Begriff, den anderen auf die Hörner zu nehmen. Man kann kühn behaupten, daß weder die gleichzeitige ägyptische noch die gleichzeitige mesopotamische Kunst, auch wenn sie es gewollt hätten, imstande gewesen wären, eine Profilgestalt im Relief so naturgetreu in der seitlichen Verkürzung wiederzugeben, wie hier der vom Rücken des Stieres abstürzende Landmann erscheint. Und dazu welche Abkehr von jeder Schematisierung des Natureindrucks, welches Eingehen auf die Muskelbildungen der Menschen und Tiere, welches Gefühl für den Reiz mannigfaltiger Bewegungsmotive! Dem neuen künstlerischen Können entsprach eben auch ein anderes künstlerisches Wollen.

Die Kunst des Steinschneidens hat fast auf dem ganzen Gebiete des ägäischen Lebens ihre vertieft geschnittenen Siegel- oder Schmucksteine hinterlassen, die man, wo man sie zuerst auf den Inseln fand, „Inselsteine" nannte. Gerade auf ihnen läßt sich, von Kreta ausgehend, der Übergang von der ägäischen zur festländischen Kunst, von den Bilderschriftzeichen zu Buchstabenschriftzeichen, von einfachen Ornamenten, Tier- und Menschendarstellungen zu Jagd- und Kriegsszenen, vom alten Dämonenglauben zum griechischen Heroenmythus verfolgen. Die Formensprache der Schnittbilder dieser Siegel- und Schmucksteine der reifen mykenischen Zeit zeigt die gutverstandenen, nur etwas überschlanken Gestalten mit den dünnen „Wespentaillen", die lebhaften und sprechenden Bewegungen und die Männer- und Frauentracht, die allen Kunstzweigen dieses Kreises eigentümlich sind, oft auch die natürliche Neigung zu symmetrischem Gleichgewicht, die hier wie überall ohne Dazwischenkunft der Webekunst zum Wappenstil führte. Ein Siegelstein aus Kreta (Taf. 31 g) erläutert mit seiner Darstellung eines eselköpfigen Dämons, der auf einer Stange über der Schulter seine Jagdbeute heimträgt, das Eselsfresko aus Mykenä.

Von den Elfenbeinschnitzereien dieses Fundkreises sei nur das merkwürdige Relief hervorgehoben, dessen zwischen Papyruspflanzen aufsprießende Palme im Sinne der Ausführungen v. Luschans (vgl. S. 131, 132, 157, 169) schon unzweideutig als ionische Säule stilisiert ist (Abb. 228).

Die Erzeugnisse der mykenischen Kunsttöpferei endlich haben uns auch nach allen jenen Meisterwerken der Goldschmiedekunst noch manches Neue zu sagen. Seit Furtwängler und Löschke 1886 ihr klassisches Werk „Mykenische Vasen" herausgegeben, hat sich die Anzahl der wieder aufgenommenen Scherben mindestens verdreifacht. Die festländische mykenische Vasenmalerei knüpft unmittelbar an die spätkretische (S. 196) an, von der sie kaum zu unterscheiden ist. Die Kamares-Vasen, die auf dem Festlande gefunden, sind sicher, die Vasen des Palaststils wahrscheinlich kretische Einfuhrware. Die mit Firnis bemalten Tongefäße, die auf die älteren mattfarbigen folgten, lassen sich in vier Klassen einteilen, von denen die beiden ersten, die sich nebeneinander entwickelt haben, älter sind als die beiden letzten. Die Gefäße der ersten Klasse sind vollständig mit schwarzer Firnisfarbe bedeckt und auf ihr mit mattem Weiß und Dunkelrot bemalt. Die Vasen der zweiten Klasse zeigen auf weißlichem oder gelbbraunem Tongrunde Malereien von schwarzbrauner Firnisfarbe, hier und da mit weißen Zutaten. Eine wirkliche Weiterentwickelung bringen die Gefäße der dritten Klasse. Ihr Ton ist feiner. Ihre glatte Oberfläche glänzt in warmem, gelblichem Tone. Die Zieraten sind mit einer Firnisfarbe aufgesetzt, die sich aller Abstufungen von Gelbbraun und Schwarzbraun, gelegentlich auch weißer Einzelheiten bedient. In der vierten Klasse, die schon über die Grenzen der mykenischen Kultur hinausreicht, wird der gelbe Grund stumpfer oder grünlicher, während sich wieder etwas Rot unter die Firnisfarben der Verzierungen mischt.

Inhaltlich zeigen schon die ersten beiden Klassen die vollentwickelte ägäische Ornamentik der spätkretischen Blütezeit: neben Spiralmustern und anderen Linienwindungen die dem heimischen Strandleben entlehnten Zieraten, Wellen, Fische, Seesterne, Quallen, Muscheln und Korallen, besonders aber Polypen (Abb. 229), deren Arme in allen erdenklichen Stellungen die Gefäße umranken; daneben erscheinen bodenwüchsige Pflanzenmotive, Efeuranken, Blätterzweige, Lilienblüten, ab und zu auch der Palmbaum, den die seefahrenden „Mykenäer" sicher schon im Bereiche ihrer Kultur irgendwo kennen lernen konnten. Auf die Bedeutung dieser mykenischen Ornamentik für die Entwickelungsgeschichte der alten Kunst haben besonders Riegls Untersuchungen ein helles Licht geworfen. Jedenfalls hat er recht, wenn er gerade die besondere Ausbildung des Pflanzenornaments auf den Tonvasen als selbständige künstlerische Tat der „Mykenäer", ja als eine Tat feiert, durch die sie sich als die Vorfahren der Hellenen legitimieren. Zum ersten Male nämlich in der mykenischen Kunst begegnet uns die frei bewegte Pflanzenranke, zum ersten Male die fortlaufende sowie die gebrochene pflanzliche Wellenranke, Ziermuster, die der gleichzeitigen orientalischen Kunst fremd, aber der ganzen späteren hellenischen und aller nachhellenischen Kunst zu eigen geblieben sind (Abb. 230). Im dritten Stil treten neben alle diese Verzierungen, die in der mykenischen Goldschmiedekunst vorgebildet waren, Linienmuster jener Art, die man wohl irrtümlich auf die Webekunst zurückführt, dazu öfter Vögel (Taf. 29a), Vierfüßer, selten einmal Menschen, niemals aber Greife, Sphinxe, Löwen oder unverfälschte ägyptische Lotosblumen. Daß auch die Doppeltiere im Wappenstil, die in der vierten, schon über die Grenzen der mykenischen Kultur herabreichenden Klasse auftreten, nicht notwendig auf den Osten weisen, wie man bisher annahm, ist von Reinach hervorgehoben worden. Die Kriegervase des Athenischen Nationalmuseums, die

auf der einen Seite fünf Lanzenschwinger, auf der anderen eine klagende Frau hinter sechs ausziehenden Kriegern zeigt (Abb. 231), gehört offensichtlich der Verfallzeit der mykenischen Kunst an.

Das Schicksal, das der mykenischen Kunst durch die „dorische Wanderung" bereitet wurde, spiegelt sich deutlich gerade in der Vasenmalerei wider. Der mykenische Stil wird durch den geometrischen Stil ersetzt, als dessen vornehmste Spielart wir den sogenannten Dipylonstil kennen lernen werden. Dieser hat sich jedoch keineswegs aus dem mykenischen Stil entwickelt, sondern tritt ihm selbständig gegenüber. Ja, wir wissen heute, besonders seit Böhlaus Untersuchungen, daß der geometrische Stil wahrscheinlich auch auf griechischem Boden dem mykenischen bereits vorausgegangen, daß er, sozusagen als Bauernstil, stets neben jenem in Übung geblieben war, um nach dem Erlöschen der mykenischen Kultur wieder zur Alleinherrschaft zu gelangen und weiterentwickelt zu werden. Daß er sich jetzt der kretischen Firnismalerei an Stelle der alten neolithischen Techniken bedient, widerspricht dieser Auffassung keineswegs.

Die ägäische, die kretisch-mykenische Kunst, deren selbständige Abgeschlossenheit sich, trotz aller fremden, namentlich ägyptischen und wohl auch hettitischen Einflüsse, die sie verarbeitet hat, schon in den eigenartigen Trachten ihrer Träger ausspricht, war nicht so langlebig wie ihre ältere ägyptische Schwester. Jedenfalls gab es schon um 1000 v. Chr. nur noch vereinzelte Erbstücke, die ihr Abscheiden überlebt hatten. Daß sie mit der Naturfrische ihrer besten Zeit vielfach auf Westasien und Ägypten zurückgewirkt, ist gleichwohl unbestreitbar. Am nächsten an frühgriechische Anfänge rückten ihre Ausläufer vielleicht auf kleinasiatischem Boden heran, auf dem die Homerischen Gedichte entstanden. Am bedeutsamsten aber bleibt sie uns doch als erste Nationalkunst eines Stückes europäischer Art, als erste Nationalkunst jenes nachmals griechischen Gesamtgebietes, einschließlich Kretas, dessen neue hellenische Kunst doch nur dunkle Erinnerungen an ihre Herrlichkeit mit aufnehmen konnte. Aber daß Dädalos, der sagenhafte Urbildhauer, in dem die Griechen den Vater ihrer Bildkunst sahen, wenigstens nach einer Überlieferung, daß seine Schüler Dipoinos und Skyllis, die seine Kunst nach dem Peloponnes gebracht haben sollen, unzweifelhaft Kreter gewesen, mag doch schon an dieser Stelle hervorgehoben werden.

Drittes Buch.

Die griechische Kunst.

I. Die griechische Kunst bis zu den Perserkriegen.

1. Einleitung. — Die frühgriechische Kunst (um 900—550 v. Chr.).

Jahrtausendelang hatte die Kunst des Niltals und Mesopotamiens die Welt beherrscht, als die griechische Kunst anfing, sich auf eigene Füße zu stellen, um, in raschem Siegeszuge ungeahnte Höhen erklimmend, Europa, Afrika und Asien zu erobern. Jahrtausende sind abermals seitdem verflossen; und daß die griechische Kunst trotz der Zwischenherrschaft der mittelalterlichen Jahrhunderte und trotz des Ringens der Neuzeit, ihre Fesseln abzustreifen, immer noch eine Art von Vorherrschaft ausübt, lehrt ein Blick auf die neuesten Prachtbauten der ganzen Welt, die immer noch in der Formensprache der griechischen Säulenordnungen schwelgen, zeigt die Einrichtung unserer Kunstschulen, in denen nach wie vor griechische Standbilder nachgezeichnet und nachgebildet werden, kommt uns in unserem eigenen Heim zum Bewußtsein, in dem uns auf Schritt und Tritt Zierformen begegnen, die geradeswegs oder auf Umwegen von den griechischen abgeleitet sind.

„Wahrheit, Freiheit, Schönheit" sind die nur von grauer Theorie beanstandeten Begriffe, die sich immer wieder auf unsere Lippen drängen, wenn wir nach den Eigenschaften fragen, denen die griechische Kunst ihre Weltherrschaft verdankt. Der Kunst der Griechen zuerst gelang es, zur vollen *Wahrheit* der Naturanschauung hindurchzudringen. Sie zuerst erzog sich in langem Ringen dazu, nicht nur die menschliche Gestalt mit der ganzen Reinheit ihrer Verhältnisse, mit der ganzen Feinheit ihrer Oberfläche, mit der ganzen Lebendigkeit aller ihr möglichen Wendungen und Bewegungen wiederzugeben, sondern auch den inneren Menschen mit allen Empfindungen, die sich in seinen Gebärden aussprechen und in seinen Mienen widerspiegeln, zur Anschauung zu bringen; sie zuerst lernte nach und nach größere, in sich zusammenhängende Flächenbilder als annähernd richtig gesehene Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen zu kennzeichnen; ihr zuerst gelang es aber auch allmählich, ihre Götter und Helden mit solcher inneren Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft auszustatten, daß sie den Beschauer zur Verehrung und zur Selbstläuterung zwangen. Erst die griechische Kunst drang auch zur vollen *Freiheit* und Selbständigkeit gegenüber allen übrigen Geistesmächten und gegenüber den benachbarten Kunstwelten hindurch, die ihre Jugend beeinflußt hatten. In ihrer Blütezeit war keine Kunst jemals nationaler als die griechische. Nur wie griechische Augen die griechische Natur sahen, spiegelte sie sie wider. Die griechischen Augen aber sahen alles in Menschengestalt. Menschen waren die Götter der Griechen, zu Menschen wurden ihre Berge, Wälder, Quellen, Ströme

und Meere, zu Menschen ihre Himmelserscheinungen, Sonne, Mond und Sterne, zu Menschen ihre Städte, schließlich sogar ihre Tugenden und ihre Laster (Anthropomorphismus); und ihrer freien Menschentümlichkeit verdankt die griechische Kunst auch den stärksten Teil ihrer Ewiggültigkeit. Die Schönheit der griechischen Kunst liegt, wie alle künstlerische Schönheit, zunächst in dem vollendeten Zusammenklang von Form und Inhalt, aber sie liegt, soweit die Form in Betracht kommt, gerade auch im Stil, in der Gesetzmäßigkeit, der die griechischen Künstler die Freiheit, wo es not tut, unterordnen. Alles, was man von der Kraft der Kunst gesagt hat, die Gebilde der Natur im Geiste der Natur, aber frei von Zufälligkeiten, die sie im einzelnen beirren, noch einmal zu schaffen, gilt zunächst von der Kunst der Griechen. Ähnlich lauteten auch manche ihrer eigenen Aussprüche darüber. In ihrer besten, ihrer eigensten Zeit wurden die Einzelgestalten, die sie darstellten, unter ihren Händen unversehens zu Typen, zu vorbildlichen Mustergestalten der ganzen Menschen-, Helden- oder Göttergattung, der sie angehörten. Um die höchste Menschenschönheit zu erreichen, beschäftigten die griechischen Künstler sich aber auch schon früh mit der ziffernmäßigen Berechnung der schönsten Verhältnisse der einzelnen Teile des Körpers zueinander. In der Verschiebung dieser Verhältnisse äußerten sich vor allen Dingen die Veränderungen des Geschmacks von einem Künstler zum anderen oder von einer Zeit zur anderen. Haben viele der größten Künstler wohl auch damals nur mit der Empfindung geschaffen, was wir ihnen in Zahlen nachrechnen können: daß wir es nachrechnen können, ist ein Beweis für die Gesetzmäßigkeit der von ihnen angewandten Verhältnisse. Innerhalb dieser Gesetzmäßigkeit aber herrschten Freiheit und Feingefühl. Sogar die griechischen Baumeister liebten es — was sich bei den Bildnern von selbst versteht, — den Verhältnissen durch leichte Abweichungen von der geometrischen Richtigkeit ihre Starrheit zu nehmen und ihren Werken dadurch, oft kaum merklich, den Anschein organischer Gebilde zu verleihen. Für die Darstellung der seelischen Schönheit, die vom Herzen zum Herzen spricht, aber gab es freilich keine Formeln; und gerade in der Beseelung ihrer Schöpfungen von innen heraus lernte die griechische Kunst alles übertreffen, was ältere Völker und frühere Zeiten geschaffen hatten; gerade in den reifsten Werken der griechischen Kunst gehen Form und Inhalt, Stil und Natur ohne Rest ineinander auf.

In ihrem Stoffgebiet aber stehen eine ideale Phantasiewelt und eine geschichtliche oder gegenwärtige Wirklichkeitswelt, sich ergänzend, nebeneinander. Die Phantasiekunst der Griechen hängt aufs engste mit ihrer Dichtkunst zusammen. Haben die Homerischen und Hesiodischen Gedichte den Griechen erst ihren Götterhimmel und ihre Heldenerde geschaffen, so haben sie der bildenden Kunst ihren Hauptstoff auch bereits in kristallklarer Form vorgestaltet. Gerade in Griechenland geht die Dichtkunst den zeichnenden Künsten vorbildlich voraus. Auch die griechische Tragödie war mit der Darstellung der höchsten geistigen Erregungen vorangegangen, als die Malerei und die Bildhauerei der Griechen zur höchsten Freiheit in der Wiedergabe seelischer Empfindungen und Leidenschaften emporstrebten. Götterbilder, die als vom Himmel gefallen galten, und Weihgeschenke, die den Göttern dargebracht wurden, gehören zu den ältesten Schöpfungen auch der griechischen Kunst.

Die griechische Wirklichkeitskunst aber, die zunächst Bildniskunst war, erwuchs unmittelbar aus den Wettkämpfen, die seit der Einrichtung der olympischen Spiele alle Hellenenstämme zu einer geistigen Einheit verschmolzen. Im Wettlaufen, Wettfahren, Wettringen erprobten sich die Körperkraft und die Gewandtheit der griechischen Jünglinge. Die höchsten Ehren harrten des Siegers. In ganz Griechenland entstanden Gymnasien, die Turnhallen, in denen die jungen

Männer sich unbekleidet durch allerlei Leibesübungen auf die Festspiele vorbereiteten. Zum vollkommensten Ebenmaß bildeten die Griechen auf diese Weise ihre Leiber aus; und die griechischen Künstler hatten schon früh Gelegenheit, den nackten männlichen Körper von allen Seiten und in allen Bewegungen zu studieren. Die Standbilder aber, die den Siegern an geweihten Stätten, wie den teuren Verstorbenen an ihren Gräbern, errichtet wurden, waren die nächsten und unmittelbarsten Zeugen für den Einfluß der Leibesübungen auf die Entwickelung der griechischen Kunst zur höchsten Vollendung in der Darstellung nackter Menschenleiber. Siegerstandbilder und Grabbildsäulen gehörten zu den ältesten Werken der hellenischen Kunst.

Endlich tritt in der griechischen Kunstgeschichte zum erstenmal das Künstlertum als solches in den Vordergrund. In den kleinen Staaten Griechenlands, deren geographische Zersplitterung schon der Zusammenfassung zu großen Staatenbildungen nicht günstig war, entsproß den Trümmern des alten Königtums die bürgerliche Selbständigkeit der Einzelnen. Schon zur Zeit der Tyrannis, im 6. Jahrhundert, tauchen die ersten geschichtlichen Künstler in Griechenland auf; und mit der bürgerlichen Freiheit wuchs die Zahl und die Bedeutung der Künstlernamen. Bald treten Meister hervor, deren Namen die Nachwelt mit Schauern weihevoller Andacht nennt; und so allmählich und organisch die Entwickelung der griechischen Kunst auch vor sich ging, indem kein Künstler schroff mit der Überlieferung brach, sondern, auf dem hergebrachten Alten fußend, immer nur zu einzelnen Weiterbildungen fortschritt, so deutlich knüpfen sich diese Weiterbildungen doch an die Namen bestimmter Meister an, und so rastlos und unaufhaltsam ging diese Weiterbildung vonstatten.

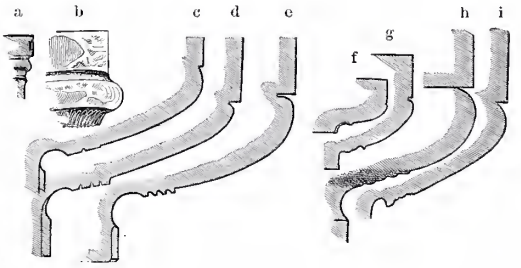


Abb. 232. Kapitellentwickelung archaischer dorischer Säulen. Hauptsächlich nach Noack. a vom Schatzhaus des Atreus zu Mykenä, b vom Löwentor zu Mykenä, c das älteste Kapitell vom Heraion in Olympia, d vom Tempel C zu Selinunt, e vom Tempel D zu Selinunt, f vom hellenischen Tempel zu Tiryns, g vom Heiligtum zu Kardhako auf Korfu, h vom Apollontempel zu Syrakus, i vom Schatzhaus der Syrakusaner zu Olympia. (Zu S. 215.)

Zum ersten Male in der Geschichte der griechischen Kunst tritt daher die geschriebene, hauptsächlich schriftstellerisch, zum kleineren Teil inschriftlich überlieferte Künstlergeschichte der Geschichte der Kunstdenkmäler an die Seite. Den Zusammenhang zwischen den in den Schriftquellen und in den Inschriften erhaltenen Künstlernamen und den erhaltenen Denkmälern herzustellen, ist eine der Hauptaufgaben der Kunstarchäologie. Winckelmann, der Vater der griechischen Kunstgeschichte, dessen Hauptwerk zuerst 1764 in Dresden erschien, ging dabei von der Beobachtung der Denkmäler aus, obgleich er kaum ein einziges der griechischen Originalwerke kannte, die uns inzwischen zugänglich geworden sind. Er erklärt ausdrücklich, daß er die Richtigstellung der griechischen Künstlergeschichte nicht als seine Aufgabe betrachte. Fast hundert Jahre später ging Heinrich Brunn, dessen Hauptwerk 1857 bis 1859 erschien, wieder von der griechischen Künstlergeschichte aus, die er, zugleich die Vorarbeiten auf diesem Gebiete zusammenfassend, bereits mit einer stattlichen Reihe erhaltener Werke ausstattete, indem er diese mittelbar oder unmittelbar zu bestimmten Meistern oder Schulen in Beziehung setzte. Noch ein Menschenalter später glaubte Adolf Furtwängler, dessen Hauptwerk 1893 herauskam, so weit zu sein, wieder von den inzwischen abermals in kaum geahnter Weise vermehrten altgriechischen Kunstwerken und deren Kopien ausgehend, fast jedes erhaltene antike Bildwerk als Original oder Nachbildung zu bekannten Meistern und bestimmten, schriftstellerisch

bezeugten Werken dieser Meister in Beziehung setzen zu können und auf diese Weise „an der Stelle der bisherigen blassen und mageren Gestalt bald ein ganz anderes, farbenprächtigeres Bild der griechischen Kunstgeschichte" erstehen zu lassen. Zahlreiche jüngere Forscher sind im Begriff, berichtigend und bereichernd, diese Hoffnung zu erfüllen. An zusammenfassenden Darstellungen der griechischen Kunstgeschichte kommen heute neben dem großen französischen Werke von Perrot und Chipiez namentlich die deutschen Bücher von Klein und von Michaelis (letzte Auflage von Köster) sowie die knapperen Zusammenfassungen von Winter in Betracht.

Während übrigens die Erforschung der griechischen Künstlergeschichte seit Brunns grundlegendem Werke verhältnismäßig wenig neue Gesichtspunkte gefunden hat, ist der griechische Denkmälerschatz und gerade der Schatz an griechischen Originaldenkmälern seit jener Zeit fast ins Unermeßliche angewachsen. In England waren Lord Elgin, Fellows und Newton vorausgegangen. In Deutschland eröffneten Conzes Grabungen auf Samothrake (seit 1856) die neuere Spatenforschung. Weite Ausblicke eröffneten sodann die unter Curtius' und Adlers Oberleitung 1875—81 von Hirschfeld, Treu und anderen ausgeführten deutschen Ausgrabungen in der alten Feststadt Olympia, Homolles Entdeckungen auf Delos (seit 1877), der Insel Apollons, und namentlich in Delphi (seit 1895), der Stadt des berühmtesten Orakels des Altertums. Die unter Conzes und Humanns Leitung 1878—86 ausgeführten, neuerdings unter Dörpfelds Leitung fortgesetzten Ausgrabungen zu Pergamon, der Attalidenstadt Kleinasiens, die von Benndorf und Niemann durchgeführten Aufdeckungen zu Gjölbaschi in Lykien (seit 1881), die griechischen Ausgrabungen in Eleusis unter Philios (seit 1882), in Epidaurus unter Kabbadias (seit 1881), auf der Akropolis zu Athen unter Stamakates und anderen (seit 1884), in Lykosura unter Leonardos und Kabbadias (seit 1889) folgten rasch aufeinander. Die Amerikaner gruben unter Waldstein an der Stätte des alten Heraions zu Argos (seit 1892), unter Richardson und anderen in Korinth, unter Earle in Sikyon und Sparta. Die Franzosen Pontremoli und Haussoullier arbeiteten (1895, 1896) zu Didyma bei Milet. Deutschland betätigte sich namentlich durch Kekulé und Humann in Magnesia (seit 1891), durch Wiegand und Schrader in Priene (seit 1895), durch Wiegand und Kawerau in Milet (seit 1897), durch Hiller von Gärtringen auf Thera.

In den Anfang des 20. Jahrhunderts fallen dann die deutschen Ausgrabungen unter Wiegand auf Samos, unter Dörpfeld auf Korfu, unter Furtwängler auf Ägina, die englischen Ausgrabungen unter Hogarth und Smith in Ephesos, unter Dawkins in Sparta. Unermüdlich ist auch die Archäologische Gesellschaft in Athen. Bis 1906 hat Michaelis die Geschichte der Ausgrabungen in einem besonderen Buche zusammengestellt. Die griechische Kunstgeschichte hat seit allen diesen Ausgrabungen, die eine Fülle von Originalwerken aus anderthalbtausendjährigem Todesschlafe zu neuem Leben erweckt haben, eine völlig veränderte Gestalt bekommen.

Gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung traten in dem Gebiete der späteren griechischen Welt, zugleich mit der Einführung des Eisens neben der Bronze, jene Völkerverschiebungen und Stammeswanderungen ein, die das eigentliche Hellenentum an die Stelle des pelasgischen oder achäischen Mykenertums setzten. Nacheinander betreten Äolier, Jonier, Dorer hellenischen Stammes den Schauplatz. Die Äolier besetzen den nördlichen Teil der Westküste Kleinasiens und die benachbarten Inseln, besonders Lesbos. Die Jonier, angeblich von Athen ausgegangen, nehmen den mittleren Teil der Westküste Kleinasiens ein, an der sie die großen Städte Miletos, Ephesos, Kolophon, Klazomenä usw. gründen, dazu die

mittleren Inseln des Ägäischen Meeres, wie Naxos, Delos, Paros, Chios und Samos. Zuletzt erobern die Dorer durch die als dorische Wanderung (um 1100 v. Chr.) bekannten Züge den Peloponnes und besetzen den südlichen Teil der Westküste Kleinasiens mit Knidos und Halikarnassos, dazu die südlichen Inseln, wie Kythera und Kreta, Melos und Thera, Kos und Rhodos. Einige Jahrhunderte später wurden die griechischen Kolonien an den Küsten Siziliens und Unteritaliens gegründet, die nachmals unter dem Namen Groß-Hellas zusammengefaßt wurden. Vom 9. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an entstanden die Homerischen Gedichte. Vom 8. Jahrhundert an (776) begann die Zeitrechnung der Hellenen von vier zu vier Jahren nach den olympischen Spielen. Seit dem Beginn des 7. Jahrhunderts machte der Einfluß des pythischen Orakels zu Delphi sich geltend, so weit die hellenische Zunge klang, und darüber hinaus bis nach Phrygien und Lydien, deren Könige Weihgeschenke nach dem „Nabel der Erde" sandten. Die griechische Künstlergeschichte beginnt, von sagenhaften Namen, vielleicht auch von den ältesten Vaseninschriften abgesehen, erst im 6., die frühgriechische Kunstgeschichte aber können wir wenigstens in einigen Erscheinungen schon aus dem 9. Jahrhundert herab verfolgen.

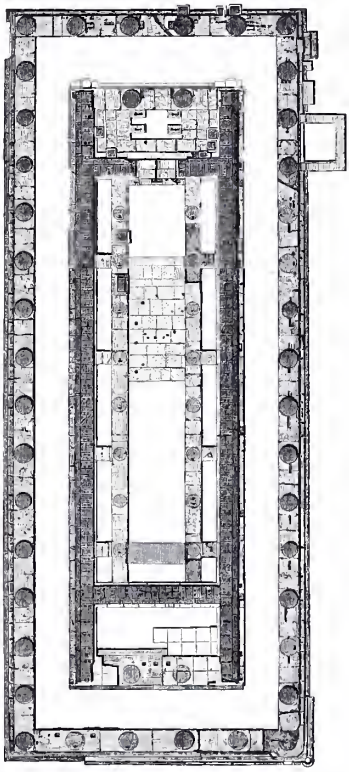


Abb. 233 Der Grundriß des Heraions zu Olympia. Nach Dörpfeld. (Zu S. 215.)

Vor dem Andrang der von Norden nach Süden und Osten drängenden junghellenischen Kraft versank die ganze Pracht der mykenischen Herrlichkeit, von deren künstlerischen Gestaltungen nur einzelne Überbleibsel an der späteren Weiterentwickelung teilnehmen. An die Stelle der mykenischen Kunstsprache trat die alteuropäische, mit neuem Stilgefühl und mit neuen Techniken ausgestattete geometrische Kunstweise, die wir vor allem aus der Zierkunst der bemalten Tongefäße kennen. Zu freieren Flügen konnte die griechische Kunst ihre Schwingen jedoch erst entfalten, als sie unter dem Einfluß der benachbarten uralten östlichen und südöstlichen Kunstwelten begann, die geometrischen Fesseln abzustreifen. Eine vorübergehende Orientalisierung war nötig, um ihr starres Formengefühl geschmeidig zu machen und ihre schlichte Einbildungskraft zu beflügeln. Auf welchem Wege sich diese östliche Formensprache des griechischen Kunstgefühls bemächtigte, ist eine zuletzt von Löwy, Poulsen und Ohnefalsch-Richter eingehend erörtete Frage.

Neben den offensichtlichen ägyptischen und phönizischen Einflüssen will Poulsen auch hettitische Einwirkungen anerkannt sehen; und während Löwy die Vermittlerrolle für ganz Griechenland fast ausschließlich dem inzwischen dorisch-griechisch gewordenen Kreta zuschreibt, hat Poulsen, dem wir zustimmen, ohne Kretas Anteil an der Entwickelung zu bestreiten, dem ionischen Osten seinen früher allgemein anerkannten Hauptanteil an der Überwindung des geometrischen Stils durch den orientalischen zurückgegeben. Wie sich dann hieraus der griechische Nationalstil entwickelte, werden wir sehen.

Die griechische Baugeschichte hat durch die Ausgrabungen des letzten Menschenalters unter der Führung von Forschern wie Perrot und Chipiez, Reber, Dörpfeld, Noack, Durm,

Wiegand und Vorrmann ein völlig neues Ansehen erhalten. Der kretisch-mykenischen gegenüber sehen wir in ihr die himmlischen Herrscher an die Stelle der irdischen treten. Maßgebend für die griechische Baukunst sind nicht die Paläste der Herrscher, sondern die Tempel der Götter. Den griechischen Tempel leitet die heutige Forschung unvermittelt vom Megaron, dem Männersaal der Mykener und Trojaner (S. 154, 197 und 199), ab. Im Freien errichtete Throne und Speisetische (Altäre) für die unsichtbar gedachten Gottheiten waren die Vorläufer der Tempel (S. 193). Erst nachdem die griechischen Heldengedichte die Vermenschlichung der griechischen Götter vollendet hatten, fühlte man sich bewogen, ihnen menschliche Wohnungen zu bauen. Der heilige Altar, an dem Brandopfer dargebracht wurden, blieb draußen im Hofe stehen. Der geheiligte Hof (Temenos, Peribolos) wurde von einer Mauer umhegt, die an der Vorderseite manchmal von einem stattlichen Torbau (Propylon) durchbrochen wurde. Der eigentliche Tempel wollte nur die Wohnung der Gottheit, das Schutzdach ihres Thrones sein. Anfangs waren diese Tempel, wie jene „mykenischen" Burgen, nur aus Lehmziegeln und Holz errichtet und mit einem Lehm-Estrich über geraden Balken flach gedeckt. Das Hauptgemach des

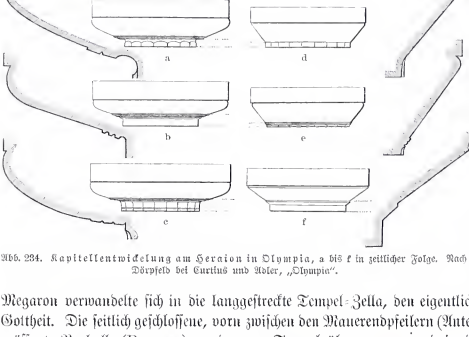


Abb. 234. Kapitellentwickelung am Heraion in Olympia, a bis f in zeitlicher Folge. Nach Dörpfeld bei Curtius und Adler, „Olympia".

Megaron verwandelte sich in die langgestreckte Tempel-Zella, den eigentlichen Wohnraum der Gottheit. Die seitlich geschlossene, vorn zwischen den Mauerendpfeilern (Anten) mit zwei Säulen geöffnete Vorhalle (Pronaos) wurde vom Tempel übernommen und in der Regel an seiner Rückseite als Hinterhalle (Opisthodomos) wiederholt. Der Antentempel (templum in antis) stünde somit entwickelt vor uns. Aber die Gottesfurcht und der Kunstsinn der alten Hellenen begnügten sich nicht mit dieser einfachen Umbildung der irdischen Herrscherwohnung. Um den Göttern ein festlich geschmücktes Heim zu schaffen, umgaben die griechischen Baumeister den Antentempel an allen vier Seiten mit einer offenen Säulenhalle und hoben den somit vollendeten Peripteraltempel (Peripteros) durch einen Stufenunterbau über den Erdenstaub empor. Daß der Antentempel dem Peripteraltempel vorausgegangen, scheint uns im natürlichen Verlaufe dieser Entwickelung zu liegen. Erst an ihrem Ende verwandelte sich, wie es scheint, das flache Tempeldach in das im Privatbau vielleicht in Griechenland so gut wie in Kleinasien (S. 162) schon lange übliche Satteldach, dessen flache Giebel über den Schmalseiten fast ausnahmslos nach Osten und nach Westen gerichtet waren (Orientierung). Daß das Tempeldach, wie die Tempelsäulen, auch im vollendeten Peripteraltempel anfangs aus Holz gebildet, wenn auch mit Ziegeln gedeckt und mit einer Rinnleiste aus gebranntem Ton versehen gewesen,

darf als ausgemacht gelten. Die Ähnlichkeit der Gesamterscheinung eines solchen Giebeltempels mit den vorgeschichtlichen Pfahlhausbauten, wie sie sich z. B. in den Häusern der Küstenbewohner der Sundainseln erhalten haben, hat Sarasin betont. Sie erklärt sich aus dem ähnlichen Werdegang beider Gebäudearten, ohne zu weiteren Schlüssen zu berechtigen.

Die verschiedenen griechischen Bauweisen, von denen die dorische und die ionische so alt sind wie die Kunst dieser Stämme, während die korinthische sich erst später entwickelte, unterscheiden sich hauptsächlich durch die verschiedene Gestaltung ihrer Säulen und ihres Gebälkes. Im einzelnen lassen die Übergänge vom Holzbau zum Steinbau und zugleich von der kretisch-mykenischen zur griechischen Säule sich am besten im dorischen Stil verfolgen. Der Triglyphenfries des Gebälks, auf den wir zurückkommen, sprang mit der Entwickelung der vierseitigen Säulenhalle von der Antenfront auf alle vier Außenseiten der Umgangshalle vor. An den Säulen wurde die Viereckplatte über dem Kapitell beibehalten. Der runde Wulst verwandelte sich in den unten eingezogenen Echinus. Die Hohlkehle unter ihm, die mit einem stehenden, sich oben umbiegenden Blätterkranz geschmückt ist, behielt ihre Grundgestalt und ihren Schmuck noch weit in die Zeit des entwickelten dorischen Stils hinein (Abb. 232, 234, 235). Aber anstatt von oben nach unten, wie in der mykenischen Kunst, verjüngen sich die dicker gewordenen, aus ganzen Stämmen bestehenden Säulen, der Natur solcher Stämme entsprechend, von unten nach oben. Die Holzsäulen werden allmählich durch gefurchte Steinsäulen ersetzt. Daß hierbei das Beispiel der „protodorischen Steinsäulen" Ägyptens (S. 81 und Abb. 78) mitgewirkt habe, ist ebensooft behauptet wie geleugnet worden, erscheint aber nicht unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß gerade zur Zeit dieser Entwickelung Ägypten anfing, sich dem griechischen Verkehr zu erschließen. Aus der Zeit des „geometrischen Stils" haben sich nur wenig Tempelreste erhalten, die natürlich den griechischen Tempelbaustil noch nicht in voller Entwickelung zeigen. Der uralte Apollontempel zu Gortyn auf Kreta stellte ursprünglich ein schlichtes Viereck ohne Säulenschmuck dar, und auch der älteste Tempel der Artemis Orthia zu Sparta lehnte sich noch nicht an das Megaron der Herrscherpaläste an.

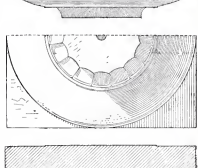


Abb. 235. Kapitell aus Tiryns, im Museum zu Nauplia. Nach Frickenhaus. (Zu S. 216.)

Den Beweis für den geschilderten Werdegang des dorischen Stils führt uns namentlich das Heraion zu Olympia vor Augen. Jedenfalls gilt dieses Heiligtum der Hera, der höchsten Himmelsgöttin, als der älteste griechische Tempel, von dem zusammenstimmende Überreste sich erhalten haben (Abb. 233). Spätestens gehört es dem 7., vielleicht in seiner ersten Anlage noch dem 8. Jahrhundert v. Chr. an. Die äußere Säulenhalle, die sich im Gegensatze zu den dreistufigen späteren Tempeln nur auf zwei Stufen erhob, zeigte je sechs Säulen an den Schmalseiten, je sechzehn an den Langseiten, eine unverhältnismäßige Länge, die sich später nicht oft wiederholte. Einige dieser Säulen aus Mergelkalkstein (Poros) sind noch monolith, die meisten sind schon aus Trommeln zusammengesetzt; eine hat noch 16, die meisten haben schon 20 Hohlstreifen. Die Kapitelle verraten die ganze Entwickelung der dorischen Säulenköpfe (Abb. 234 a bis f). Die ältesten zeigen unter dem weitausladenden Echinus noch die eingezogene Hohlkehle. Diese verschwindet jedoch bald, und die Ausladung des Echinus weicht

allmählich nüchtern geradlinigem Zuschnitt. Man merkt, daß die Holzsäulen des ursprünglichen Tempels seit dem 7. Jahrhundert nur nach und nach durch Steinsäulen ersetzt wurden; und in der Tat berichtet Pausanias, der bekannte griechische Reiseschriftsteller des 2. Jahrhunderts n. Chr., den Wilhelm Gurlitt, Trendelenburg und Robert uns näher gebracht haben, daß noch zu seiner Zeit eine der Säulen der Hinterhalle des Heraions von Holz gewesen sei. Das Innere des Tempels zeigt in lehrreicher Weise, wie dessen Einteilung in drei Schiffe sich aus Seitenkapellen entwickelte, deren zugleich als Deckenstützen dienende Zungenmauern weggebrochen wurden, als man sah, daß ihre Endsäulen, vollrund auf sich gestellt, genügten, die Deckenbalken zu tragen. Nunmehr erst war die lange Zelle durch zwei Reihen von je acht Säulen in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitengänge geteilt. Der Vorhalle entspricht schon hier die Hinterhalle, von der kein Eingang ins Innere führte. Das ursprünglich wahrscheinlich flache Lehmdach aber wurde im 7. Jahrhundert durch ein „tönernes Satteldach", ein Giebeldach mit Tonziegeln und Giebelaufsätzen (Akroterien) aus gebranntem Ton, ersetzt. Über den Ursprung dieser Giebel-Akroterien hat Benndorf lehrreiche Untersuchungen angestellt, die Treu bestätigt und weitergeführt hat. Die First-Akroterien sind als Verkleidung der kreisrunden Vorderenden der zylindrischen hölzernen Deckbalken zu denken, die, von außen sichtbar, fugendeckend auf dem First kleinasiatischer Holzhäuser entlang liefen. Die runde Gestalt der ältesten Giebel-Akroterien erklärt sich dadurch von selbst. Auch unter den Resten der architektonischen Terrakotten des Heraions zu Olympia ist ein bemalter scheibenförmiger Firstaufsatz (im Museum zu Olympia) hervorzuheben (Taf. 36b). In der Technik und Färbung ihrer eigenartigen Bemalung aber erinnern diese Terrakotten an die ältesten mykenischen Tongefäße. Auf mattpoliertem, schwarzem oder rotbraunem Grundton sind die bereits eingeritzten Ziermuster mit weißer, gelber, violetter Deckfarbe aufgemalt. Ein derbplastischer Rundstab mit Rosetten kommt vor. Die Flächenverzierungen bestehen aus Kreisen, Schuppen, Schachbrett- und Sägemustern. Auch das Flechtband des Ostens stellt sich ein, und das Wellenband meldet sich bereits. Pflanzenformen aber sind noch ausgeschlossen.

Vielleicht noch älter als das Heraion in Olympia war der Tempel, der sich in Tiryns über dem Megaron des alten Herrscherhauses erhob. Reste seines Terrakottadaches und eines seiner dorischen Steinkapitelle (Abb. 235), das Frickenhaus für noch älter hält als das älteste olympische, liegen im Museum zu Nauplia. Ein anderer alter Holz- und Terrakottatempel war der Apollon-Tempel zu Thermos in Ätolien, dessen nähere Kenntnis wir Benndorf verdanken. Er gehörte, wie der alte Bau zu Lokri in Unteritalien, zu den wenigen griechischen Tempeln, deren Zella, wie jenes Tempelmegaron zu Troja (S. 199), der Länge nach durch eine Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt war. Dementsprechend zeigten seine Schmalseiten nur 5 Säulen, während seine Langseiten, altertümlich langgestreckt, mit 15 Säulen geschmückt waren. Bemerkenswert ist, daß die Metopen seines Triglyphenfrieses nicht mit plastischen, sondern nur mit gemalten Darstellungen geschmückt waren. Die Terrakotta-Bruchstücke liegen im Nationalmuseum zu Athen. Nur wenig Reste sind von dem alten Hauptheiligtum der Hera, dem argivischen Heraion (zwischen Mykenä und Tiryns), erhalten, dessen Umgang von (6:14) Holzsäulen gestützt wurde. Daß übrigens auch die vollendeten dorischen Steintempel manchmal noch einen Dachschmuck von Terrakotta trugen, werden wir sehen.

Im äußeren Gesamtbilde des *vollendeten dorischen Steintempels*, wie es uns seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. entgegentritt, sprießen die mit 16 bis 20 senkrechten, scharfkantigen Hohlstreifen (Furchen, Kannelüren) versehenen *Säulen* des Umganges

Taf. 33. Die „Basilika“ und der „Poseidonstempel“ zu Pästum. Rechts hinten der „Cerestempel“.

Nach Photographie gezeichnet von O. Schulz.

Taf. 34. Der alte Tempel von Korinth.

Nach Photographie.

unmittelbar aus dem aus mächtigen Quadern geschichteten Stufenunterbau hervor (Taf. 33). Die Säulen stehen in einem Abstande von $1^1/_4$ bis $1^1/_2$ ihrer unteren Durchmesser nebeneinander. Ihre Höhe schwankt bei fortschreitender Entwickelung zu größerer Schlankheit zwischen 4 und 6 ihrer unteren Durchmesser. Auf den Schaft der Säule folgt, durch einen oder mehrere Einschnitte an der Grenze der obersten Trommel von ihm getrennt, ihr Hals, der in der älteren Zeit aus jener mit einem Blattkranz geschmückten Hohlkehle (Abb. 232) besteht, die im Laufe des 6. Jahrhunderts allmählich verschwindet. Über dem Hals unterbinden mehrere Ringe den in Wellenform (Kyma) hervorquellenden Echinus, über dem die Viereckplatte (Abacus) das Säulenkapitell und somit den unteren, tragenden Teil des Gebäudes abschließt. Der Oberbau beginnt mit dem zweiteiligen, aus Architrav (Epistylion) und Fries bestehenden Gebälk (Abb. 236). Der glatte, aus einzelnen, von Säulenachse zu Säulenachse reichenden Steinbalken zusammengesetzte Architrav schließt oben mit einer vorspringenden Leiste ab, deren untere Seite in regelmäßigen Abständen mit kurzen Tropfenleistchen verziert ist. Die sechs Tropfen, die von jedem dieser Leistchen herabhängen, werden aus hölzernen Befestigungspflöckchen entstanden sein. Der dorische Triglyphenfries über dem Architrav besteht aus abwechselnd vorspringenden und zurücktretenden Viereckfeldern. Die vorspringenden Felder, die eigentlichen Triglyphen (Dreischlitze), die mit senkrechten Stegen zwischen Furchen geschmückt sind, liegen genau über jenen Tropfenleistchen des Architravs, in die sie gewissermaßen nach unten auslaufen. Die zurückliegenden Felder, die sogenannten Metopen, sind an sich glatt, werden aber häufig mit plastischem Bildwerk geschmückt. Über dem Triglyphenfries liegt, mächtig vorspringend, das Kranzgesimse (Geison), dessen nach innen abgeschrägte untere Fläche über jeder Triglyphe und jeder Metope mit tropfenbesetzten Hängeplatten (Dielenköpfe, Mutuli, Viae) verziert ist. Ein fein geschwungener Wellenstab schließt das Kranzgesimse ab. Ähnliche Simse, doch ohne Hängeplatten, umschließen die Giebel. Die Rinnleiste (Sima), hinter der sich das Regenwasser sammelt, folgt den Simsen in weich

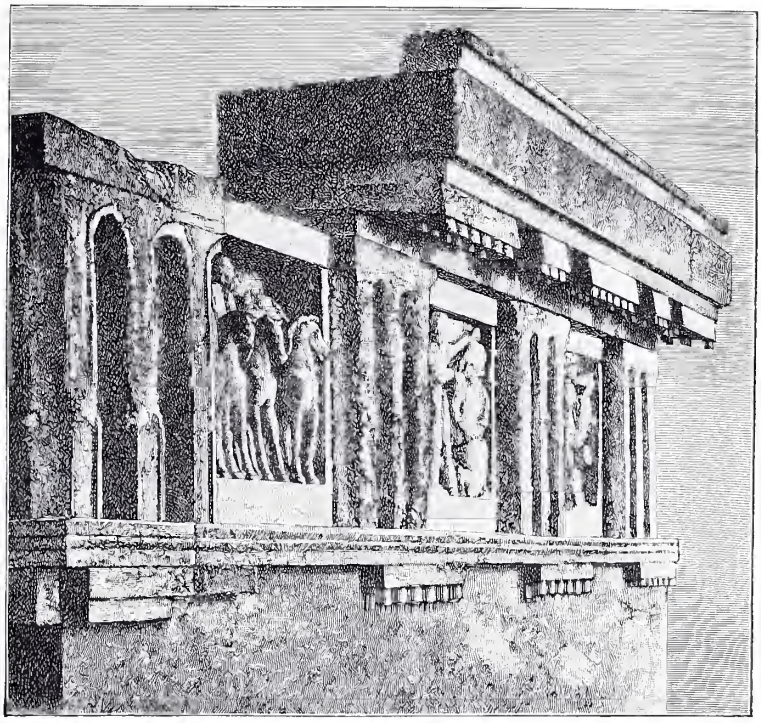


Abb. 236. Gebälk des Tempels C zu Selinunt. Nach Photographie.

geschwungener Gestalt. Löwenköpfe verdecken als Wasserspeier die Abflußröhren. Die Akroterien, mit denen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt werden, nehmen nicht selten die Gestalt von Tieren, von Menschen oder auch von Gefäßen an. Die Stirnziegel auf dem Traufrand der Langseiten werden in der Regel als Palmetten gebildet. Der Hauptschmuck des Tempeläußeren aber bestand in dem Bildwerk, mit dem, wie die Metopen, auch die Giebelfelder geschmückt wurden. Die monumentale Bildhauerei wurde sich durch ihre Arbeit an den Giebelgruppen der Tempel und anderer Gebäude ihrer Ziele für alle Zeiten bewußt.

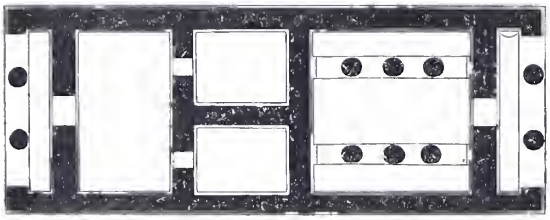


Abb. 237. Grundriß des ältesten Burgtempels zu Athen. Nach Luckenbach.

Daß ein reicher, aber ernster Farbenschmuck dem Eindruck des Äußeren der dorischen Tempel zu Hilfe kam, haben die neuesten Untersuchungen bestätigt. Der vollendete griechische Steintempel bildete sich eine farbige Erscheinung für sich aus, die in einem gewissen Gegensatz zu der jener Tondachtempel mit ihrem schwarzbraun-dunkelroten Schmuck auf fahlem Grunde standen. Auf weißem Stucküberzug erhielten doch nur einzelne Glieder einen vollfarbigen, in der Regel roten oder blauen Anstrich. Namentlich die Wellenstäbe und die geraden Leisten des Gebälks empfingen schon früh ihren farbigen Schmuck, jene den Kranz aus breiten überfallenden Blättern (Abb. 239 und 240), diese das Mäanderband in einfacher oder verschlungener Gestalt. Die Triglyphen pflegten dunkelblau zu sein, die Metopen wurden weiß gelassen oder in der Fläche gefärbt. Überall aber dient die Bemalung nicht etwa der Verwischung, sondern der schärferen Hervorhebung der Formen. Das Überfallen der Blätter deutet stets eine Belastung an. Krönende Leisten erhalten die aufstrebenden Palmetten- (Anthemien-) Kränze als malerischen oder plastischen Schmuck (Abb. 238).

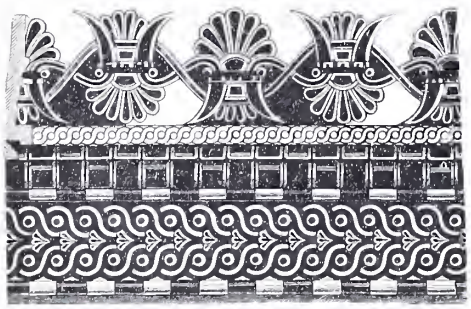


Abb. 238. Terrakottaverzierung vom Tempel C zu Selinunt, im Museum zu Palermo. Nach Dörpfeld. (Zu S. 220 und 222.)

Das Innere der großen Haupttempel bewahrte in der Regel jene Dreischiffigkeit, die wir am Heraion zu Olympia kennen gelernt haben. Eine steinerne Felderdecke (Kassettendecke, Kalymmatien-Decke) mit goldenen Sternen in den blau bemalten Feldermitten verdeckte den hölzernen Dachstuhl. Die Ansicht, daß dem Inneren der meisten großen Tempel ihr Licht durch eine Öffnung im Dach zugeführt worden sei, ist seit Dörpfelds Untersuchungen und Durms Auseinandersetzungen nicht mehr haltbar. „Hypäthraltempel" mit offenem Lichthof im Inneren bildeten, wie schon aus den Bemerkungen Vitruvs, des altrömischen Baumeisters und Schriftstellers, darüber hervorgeht, seltene Ausnahmen. Fast alle bekannten und berühmten griechischen Tempel erhielten ihr Licht nur durch die mächtige Eingangstür; und dem hellen Lichte des Südens genügte diese Öffnung, sich im Inneren Geltung zu verschaffen.

Ihre Hauptreize entfaltete die griechische Tempelbaukunst ja auch nicht im Inneren, sondern am Äußeren ihrer Bauten. Nicht seine Innenseite, sondern seine Außenseite wandte das hellenische Gotteshaus der Gemeinde zu. An seinem Äußeren tritt die strenge geometrische Gesetzmäßigkeit, die den dorischen Tempel beherrscht, am deutlichsten hervor; gerade an seinem

Äußeren aber lassen sich auch jene Milderungen der geometrischen Strenge, jene leichten Schwingungen, die den Eindruck organischen Lebens machen, am besten verfolgen. Hierher gehört schon der Wechsel gerader und geschwungener Linien; hierher gehören die „Kurvaturen", die vielbesprochenen leichten Schwellungen in den horizontalen Balken der dorischen Tempel, hierher die Anschwellung (Entasis) und Verjüngung des Säulenschaftes, hierher die leichte Neigung der Außensäulen nach innen, hierher die Verengerung der Eckjoche und die Unregelmäßigkeit in der Stellung der Triglyphen, die jede Säulenmitte und jeden Säulenzwischenraum bezeichnen sollten, tatsächlich aber im ausgebildeten dorischen Stil an den äußeren Friesenden von der Säulenmitte in die Ecke rücken. Das Gesamtgefüge des dorischen Tempels ist so harmonisch vollendet, daß noch Böttticher in seiner einst gefeierten, jetzt veralteten „Tektonik der Hellenen" seine Einzelformen nicht aus seiner Entwickelungsgeschichte, die überall auf den Holzbau zurückweist, sondern als ideale Verkörperung aller abstrakten konstruktiven und statischen Gesetze erklären zu müssen meinte. Wahr bleibt es auch, daß der vollendete dorische Tempel die konstruktiven Gesetze des Stützens und Lastens in seinem Aufbau aufs lebendigste wirksam und in seinen Einzelformen aufs klarste versinnbildlicht zeigt. Wahr bleibt es, daß die Umhüllung des stillen Wohnhauses der Gottheit mit einem von Säulen getragenen Schirmdach zugleich die höchste Ausbildung des Säulen- und Giebelhauses bedeutete. Wahr bleibt es vor allem, daß diese künstlerische Schöpfung, woher immer die einzelnen Bauglieder zusammengeflossen sein mögen, eine durchaus selbständige Tat des griechischen Geistes war. Dem dorischen Tempel gleicht kein anderes Bauwerk der Welt. Seine Gesamterscheinung wirkte so überzeugend, daß die Kunst der Menschheit sie bis auf den heutigen Tag gelegentlich wieder verwendet.

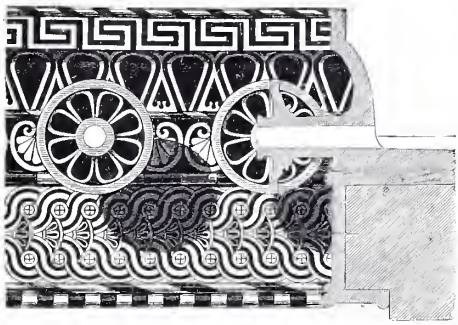


Abb. 239. Terrakottafims vom Schatzhaus der Geloer zu Olympia. Nach Dörpfeld. (Zu S. 222.)

Der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts gehört auf dem griechischen Festland zunächst der alte Kalksteintempel von Korinth an, dessen Umgang aus 6:15 kräftigen, noch monolithen, mit 20 Rinnen und weitausladenden Kapitellen versehenen Säulen bestand (Taf. 34). Der Säulenhals war durch Ringschnitte, aber nicht mehr durch den Hohlkehlenblätterkranz ausgezeichnet. Nur wenig jünger sind die Reste des „ersten Hekatompedon", des alten Burgtempels von Athen, dessen Deutung und dessen Herstellung im Akropolismuseum zu Athen wir Wiegand verdanken. Auch er war aus Kalkstein (Poros) errichtet; auch er hatte Vorhalle und Hinterhalle, aber er trug noch keinen Säulenumgang, sondern als Doppeltempel „in antis" nur zwei dorische Säulen zwischen den vorspringenden Wandenden jeder Schmalseitenhalle. Die östliche Zella war durch zweimal drei Säulen in drei Schiffe geteilt, ihr Westbau bestand aus drei Einzelgemächern (Abb. 237), auch

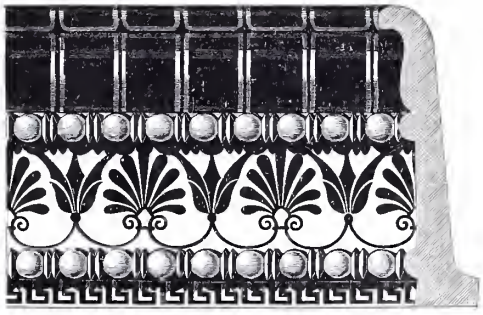


Abb. 240. Terrakottafims von einem jüngeren Tempel zu Selinunt. Nach Dörpfeld. (Zu S. 222.)

seinen noch altertümlich streng zugeschnittenen dorischen Kapitellen fehlt bereits der Blätterkranz. Daß die alte Unterschneidung des Kapitells mit dem Blätterkranz im Westen länger hielt als in Korinth und Athen, zeigen die beiden Kapitelle von Korfu, das schon länger bekannte im Museum der Hauptstadt der Insel und das des 1911 von Dörpfeld ausgegrabenen Tempels, das der Verfasser dieses Buches 1912 noch an der Ausgrabungsstelle sah. Als kleiner Antentempel ohne Hinterhalle ist noch der ältere der beiden Nemesistempel zu Rhamnus zu nennen.

Mächtigere Trümmerfelder griechischer Tempel der ältesten Art haben sich in Unteritalien und Sizilien erhalten als im hellenischen Mutterlande selbst. In Pästum (Poseidonia) und Girgenti (Akragas) stehen sie noch aufrecht da; in Selinunt, in Syrakus und an anderen Orten liegen ihre Trümmer kenntlich am Boden. Die ausführliche wissenschaftliche Behandlung, der Koldewey und Puchstein die sizilischen Tempel unterzogen haben, hat vielfach neues Licht auf die Entwickelungsgeschichte des griechischen Tempelbaues geworfen. Die dorischen Tempel dieses West- oder Groß-Griechenlands, die der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören, müssen einen ernsten, sogar etwas schwerfälligen Gesamteindruck gemacht haben. Ihrer Vorhalle (Pronaos) entspricht noch keine Hinterhalle (Opisthodomos). Ihre Eckjoche sind noch nicht verengert. Ihre stark verjüngten, untersetzten Säulen zeigen eine mächtige Schwellung. Das niedrige Kapitell ist weit ausgebaucht. Die Hohlkehle mit dem Blätterkranz unter dem Kapitell wird festgehalten. Der Triglyphenfries ist etwas niedriger als der Architrav. Der Giebel ist verhältnismäßig hoch. Im Anfang des 6. Jahrhunderts erbaut ist der mittlere Burgtempel (sogenannter Tempel C) zu Selinunt, dessen monolithe Säulen erst sechzehn Hohlstreifen haben. Mit seinen sechs Säulen an den Schmalseiten, denen siebzehn an den Langseiten entsprechen, war er noch länger gestreckt als das Heraion zu Olympia. Seine Vorhalle war noch durch eine Vorderwand, in der die Eingangstür lag, geschlossen, dafür die Säulenreihe vor ihr verdoppelt. Sein Steingebälk (Abb. 236) und seine Terrakottasimse (Abb. 238) befinden sich im Museum zu Palermo. Etwas jünger ist der nördliche Burgtempel (sogenannter Tempel D) zu Selinunt. Mit seinen sechs Säulen an den Schmalseiten, dreizehn an den Langseiten zeigt er schon normale Verhältnisse. Die Säulen seiner Vorhalle, deren Seitenwände nicht in Anten, sondern in Dreiviertelsäulen enden, tragen auch erst sechzehn, die der Umgangshalle aber bereits zwanzig Hohlstreifen. Das „Megaron" der Demeter zu Gaggera bei Selinunt, das bei besonders altertümlichen Formen im Geison noch ägyptisierende Hohlkehlenanklänge zeigt, ist lehrreich wegen der Bloßlegung des ganzen heiligen Tempelbezirks mit seiner Umfassungsmauer, seinem Eingangstorbau und seinem Brandaltar. Der älteste Tempel von Pästum (Taf. 33), die sogenannte Basilika, zeigt sogar 9:18 Säulen, und der ungeraden Zahl seiner Frontsäulen entspricht es auch hier, daß er inwendig durch eine mittlere Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt ist. Nur wenig jünger ist der sogenannte Demetertempel zu Pästum, dessen 6:13 Säulen schon mit 24 Hohlstreifen geschmückt sind. Seine Vorhalle innerhalb der Umgangshalle ist nur zur Hälfte durch Seitenwände (in antis) geschlossen; ihre vordere Hälfte besteht aus vier frei gestellten Säulen (prostylos). Sind diese beiden Tempel tatsächlich erst um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. entstanden, so entspricht ihr Stil doch der im Osten zu Anfang des Jahrhunderts herrschenden Bauweise.

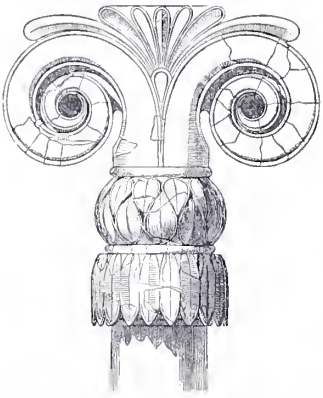


Abb. 241. Lesbisches Kapitell von Neandria. Nach Koldewey. (Zu S. 222.)

Zu den ältesten dorischen Gotteshäusern Siziliens gehören ferner das Zeusheiligtum zu Syrakus und der Apollontempel auf der Insel Ortygia bei dieser Stadt, die beide, da ihren Vorhallen die Säulen fehlen, die ganze vordere Säulenreihe verdoppelt zeigen; zu den ältesten dorischen Tempeln Unteritaliens aber gehören der von Tarent mit seinen 24fach gerieften Säulen und der von Metapont, dessen Tonschmuck sich im Museum von Neapel befindet.

Zu den ältesten dorischen Tempeln rechnete man früher und rechnet Durm auch noch neuerdings den Tempel zu Assos an der äolischen Küste Kleinasiens. Seine Säulen haben sechzehn bis achtzehn Furchen. Seinen Hängeplatten und Leistchen fehlen die Tropfen. Sein Architrav ist ausnahmsweise mit plastischem Bildwerk geschmückt. Wenigstens dieses Bildwerk, auf das wir zurückkommen, kann seinem Stile nach erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden sein.

Eine baugeschichtlich wichtige Gebäudeklasse hat man in den Schatzhäusern zu Olympia, Delphi und Delos kennen gelernt. Als „architektonische Weihgeschenke" für den höchsten Gott bezeichnet Adler sie. Mit ihrer von Säulen getragenen Giebelvorhalle vor geschlossenem

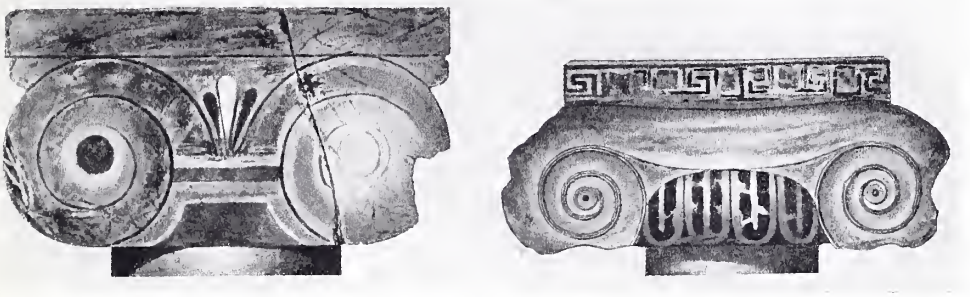


Abb. 242. Jonische Kapitelle, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Borrmann und Neuwirth. (Zu S. 223.)

Rechteckraum zeigen auch sie als typische Nachkommen des alten achäischen Megarons die Gestalt des kleinen Antentempels, wie jenes zu Rhamnus (S. 220), und beweisen somit, daß der Giebel- und Säulenbau in Griechenland keineswegs ein Vorrecht der Tempelbaukunst war. Schon ihre Orientierung von Norden nach Süden, anstatt von Westen nach Osten, unterscheidet sie scharf von den Tempeln. Der stiftende Staat ließ ihre Werkstücke daheim aus heimischem Gestein herstellen und dann nach den Festorten senden, um sie dort aufzubauen. Zu den Schatzhäusern aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehört der Bau, der unter dem etwas späteren sogenannten Schatzhaus der Sikyonier zu Delphi aufgedeckt worden. Er hatte zum Teil runde Grundrißgestaltung und ist der älteste griechische Rundbau, dessen Reste erhalten sind. Das älteste Schatzhaus zu Olympia, das Schatzhaus von Gela, der sizilischen Stadt, stammt noch aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. Einerseits ist es lehrreich, weil es nicht die Form des Antentempels, sondern die Form eines geschlossenen Vierecks trägt, vor dessen ganzer Breite erst später eine sechssäulige Vorhalle errichtet wurde, anderseits bedeutsam, weil man in ihm zuerst die Entdeckung machte, daß im altdorischen Stil die Giebelsimse und Rinnleisten mancher Gebäude mit farbigen Terrakotten verkleidet gewesen sind.

Die Bemalung derartiger Tempelterrakotten ging seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts der Verzierung der Tonvasen einigermaßen parallel. Schon die Terrakottenverzierungen jenes ältesten Burgtempels zu Selinunt sind, wie die korinthischen Vasen, mit dauerhaften roten und

schwarzen Firnisfarben auf dem fahlen Tongrunde bemalt (Abb. 238). Neben den Linienornamenten und den einfachen und doppelten, dem Orient entlehnten Bandflechten treten hier schon orientalisch stilisierte Pflanzenornamente auf. Der Kranz überfallender Blätter an der Rinnleiste ist nach dorischer Art noch halb eckig geometrisiert; aber die Palmetten in den Berührungszwickeln der Doppelflechte sind schon geradeso gebildet, wie sie auf melischen Tonvasen vorkommen; und die zusammenhängende Reihe wechselständiger Palmetten und offener Lotosblüten, mit denen die Rinnleiste bekrönt ist, zeigt ihre orientalischen Formen schon geadelt durch hellenisches Stilgefühl. Mäander, Bandflechten, Rosetten und Palmetten bilden auch die Hauptbestandteile der Terrakottensimse von jenem Schatzhaus der Geloer zu Olympia (Abb. 239). An einem jüngeren Tempel zu Selinunt aber nimmt der Terrakottasims zwischen dem Mäanderband und der Lotos- und Palmettenreihung bereits ionisierende Perlstäbe (Astragale) auf (Abb. 240).

Abb. 213. Jonisches Kapitell und Sphinx von der Säule der Naxier, im Museum zu Delphi. Nach Photographie von Giraudon.

Neben den Dorern hatten wir die Äolier und Jonier als Hauptzweige am Stamme hellenischen Volkstums kennen gelernt. Dementsprechend treten der dorischen sofort die äolische und die ionische Bauweise an die Seite.

Gemeinsam ist dem äolischen und dem ionischen Stil das Volutenkapitell, dessen aufgerollte Spiralenden bald lilienblüten- oder palmettenartig senkrecht nebeneinander dem Stamme entsprießen, um sich nach außen einzurollen, bald, zu einem einzigen wagerechten Bauglied verbunden, als aufgerollte Enden eines elastischen Sattelholzes erscheinen. Die Form mit den aufrechtstehenden Kelchvoluten, aus deren Zwickeln eine Palmette sprießt, ist uns im alten Orient schon vielfach begegnet (vgl. die Abbildungen 128, 131, 184, 196). Sie bildet auch den oberen Bestandteil des äolischen oder lesbischen Kapitells in der Gestalt, wie Koldewey es nach seinen Funden an der Stätte der alten Stadt Neandria in der troischen Landschaft und zu Kolumdado auf Lesbos zusammengesetzt hat (Abb. 241). Mit der Richtigkeit dieser Zusammensetzung, die z. B. von Dörpfeld und anderen Forschern bestritten wird, steht und fällt das geschichtliche Dasein eines besonderen „äolischen" Stiles, der spätestens im Laufe des 6. Jahrhunderts erloschen sein müßte. Die alten Schriftsteller kennen und nennen ihn nicht.

Der Tempel von Neandria, der dem 7. Jahrhundert zugewiesen wird, bestand aus einer einfach ummauerten Zella auf hohem Unterbau. Die Zella war, wie die jener alten Tempel zu Lokri, zu Thermos und zu Pästum, durch eine mittlere Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt. Die Kapitelle der stark verjüngten, glattrunden Säulen, die ohne Basen dem Boden entsprießen, zeigen in Koldeweys Zusammensetzung deutlich drei Bestandteile: unten einen frei überfallenden Blätterkranz, in der Mitte einen ausgebildeten, ebenfalls mit Blättern geschmückten Wulst, oben jenes kelchförmig aufsprießende Volutenstück (Abb. 241). Der Blätterkranz und der Wulst sind hier immer noch die alten Bestandteile des mykenischen Kapitells. Nur schmiegt der Blätterkranz sich hier nicht einer Hohlkehle an, sondern bildet, wie im persischen Stil, ein selbständig vorspringendes Glied. Am richtigsten faßt man diese „äolischen" Kapitelle nur als Übergangsformen auf, aus denen sich schließlich das ionische Kapitell der griechischen Baukunst herausschälte.

Auch beim ionischen Stil interessiert uns zunächst die Säule. Über ihre Herkunft ist außerordentlich viel hin und her geschrieben worden. Während z. B. Puchstein für die orientalische Herkunft des ionischen Kapitells eintrat, betrachtete v. Lichtenberg es als Bauglied rein griechischen Ursprungs. Auch Thiersch, Durm und Meurer, der das ionische Kapitell unmittelbar von der ägyptischen Lilienblüte ableitet, haben sich an der Erörterung beteiligt. Schließlich hat v. Luschan die ägyptische Palmensäule und den natürlichen Palmenbaum als Vorbild der ganzen ionischen Säule in Anspruch genommen, eine beachtenswerte Ansicht, der auch Stais im Hinblick auf die Palmendarstellung jenes mykenischen Elfenbeinreliefs (Abb. 228) zugestimmt hat. Daß Volnten als Säulenabschluß auch in gemalten ägyptischen Säulen vorkommen, haben wir schon (S. 129 und Tafel 5g, h, i) bemerkt. Daß Voluten-kapitelle in Babylon und Assyrien auftreten, wissen wir ebenfalls bereits (S. 158, 159, 161). Auch auf das hettitische Volutengebilde (S. 157) ist hinzuweisen, einerlei, ob man es als Säule auffaßt oder nicht. An Tragsäulen für Weihgeschenke und frei endenden Stelen finden sich schon in frühgriechischer Zeit beide Formen, die senkrechte Kelchform wie die Form des aufgerollten Sattelholzes nebeneinander. Beide Arten kommen im Akropolismuseum vor (Abb. 242), und im Museum zu Delphi befindet sich die Tragsäule der Sphinx von Naxos (Abb. 243), die eines der ältesten ausgebildeten, wenn auch in der geradlinigen Platte noch spröde gestalteten ionischen Kapitelle zeigt. Über die pflanzliche Naturform, die dem ionischen Säulenkapitell zugrunde liegt, mag man streiten; daß es sich aus orientalischen Pflanzenvoluten entwickelt hat, liegt offen zutage; zweifellos aber gehört die Zusammenfügung der überlieferten Elemente zu einem edlen organischen Gebilde zu den feinsinnigsten Taten der hellenischen Kunst.

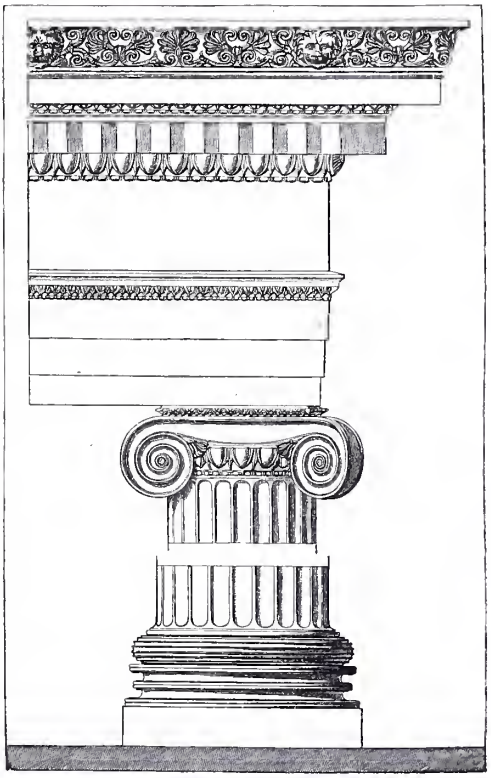
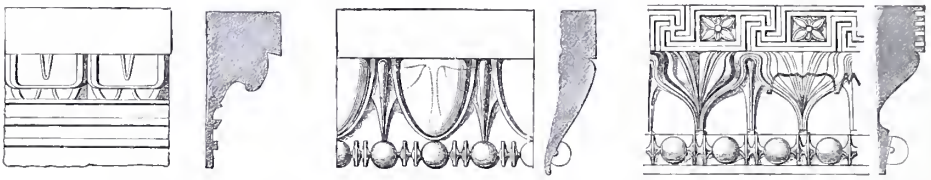


Abb. 244. Säule und Gebälk eines ionischen Tempels zu Priene. Nach Baumeister. (Zu S. 224.)

In der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts war auch der ionische Stil, der sich jedenfalls in Kleinasien und auf den Inseln des Ägäischen Meeres am frühesten zu eigenartiger Blüte erhob, zur Vollendung gediehen. Der ionische Tempel hat keinen anderen Ursprung als der dorische. Seiner Grundgestalt nach gleicht er durchaus dem dorischen. Stammt der dorische Tempel vom mykenischen Megaron, so stammt, wie Noack mit Recht betont, der ionische Tempel ebendaher. Nur wird man auf kleinasiatischem Boden eher an das Troja der mykenischen Zeit als an Mykenä selbst denken. In der Tat hat sich in der sechsten Stadt Hissarliks zum erstenmal eine wirkliche Säulenbasis gefunden; und die selbständige Basis gehört zu den Eigenstücken, die die ionische Säule vor der dorischen voraus hat.

Die ionische Säule, höher und schlanker als die dorische, beginnt mit einem mehrgliederigen Fußstück (Basis), dessen wesentliche Bestandteile eingezogene und vorquellende, in der Regel gerippte Rundpolster (Trochilus und Torus) sind. Manchmal ruht sie noch auf einer viereckigen Platte (Plinthe), die den Übergang vom eckigen Unterbau zur Säulenrundung vermittelt. Der Schaft der Säule ist durch oben und unten abgerundete, durch Stege voneinander getrennte senkrechte Hohlstreifen gefurcht. Ein Säulenhals tritt als besonderes Glied, vom attischen Stil abgesehen, in der Regel nicht hervor. Unter dem Kapitell umfaßt an Stelle der dorischen Riemchen ein Perlstab (Astragal) den Schaft (Abb. 244). Dieser Perlstab, der sich in Ansätzen bis in die ägyptische Kunst zurückverfolgen läßt, ist in seiner Ausbildung Eigentum des ionischen Stils. Das Kapitell besteht meist aus dem echinusartigen Kymation (Kyma, Wellpolster), das die Verzierung mit abwechselnd breiteren und schmaleren überfallenden Blättern in plastischer Ausführung (Eierstab) zeigt (Abb. 245b). Hierüber legt sich an Stelle des „Sattelholzes" der altvorderasiatischen Zimmerei das wagerechte, in der Mitte herabquellende Polsterband, das, zu beiden Seiten eingerollt, an der Vorder- und Rückseite mit ansehnlichen Schnecken (Voluten) überhängt. Manchmal aber, gerade in den ältesten asiatischen Kapitellen, schiebt sich



a b c

Abb. 245. a Dorisches, b ionisches, c lesbisches Kyma. Nach Baumeister.

zwischen das mit dem Blätterkranz (Eierstab) geschmückte Kymation und das Volutenstück noch ein Rundpolster ein. Wenn das blattgeschmückte Kymation sich nicht, wie der dorische Echinus, aus dem Wulst, sondern aus der mit dem Blattkranz geschmückten Hohlkehle des mykenischen Kapitells entwickelt hätte, wie Noack mit Puchstein annimmt, so würde von den beiden Elementen des mykenischen Kapitells der Wulst nur im dorischen, der Blattkranz nur im ionischen Stil erhalten sein. Die Entwickelungsgeschichte des ionischen Kapitells spiegelt sich hauptsächlich in der verschiedenen Verbindung des Volutenstücks mit dem Kymation, mit dem Wulst oder mit beiden wider. Den älteren östlichen Typus zeigen die Kapitelle mit Wulst und Kymation, den älteren westlichen die ohne Wulst. Eine Mittelstellung nehmen die altattischen, später durch Mnesikles veredelten Kapitelle ein, die statt des Wulstes ein anderes Einsatzstück über dem Kymation haben. Die späteren ionischen Kapitelle Kleinasiens aber zeigen wieder den Normaltypus mit Kymation ohne Wulst (Abb. 244).

Da übrigens das Volutenkapitell nur von vorn und hinten gesehen seine Eigenheit zur Schau trägt, von den Seiten betrachtet aber eine links und rechts abgeschnittene Polsterrundung zeigt, so macht sich an den Eckſäulen der besondere Ausgleich notwendig, daß beide nach außen gekehrte Seiten in der Tat als Vorderseiten gebildet werden, der Konflikt, in den dadurch die beiden aneinanderstoßenden Eckvoluten geraten, aber durch eine Umbiegung derselben nach vorn versteckt wird. Eben dieser Übelstand scheint die Baumeister von Athen veranlaßt zu haben, die ionische Ordnung niemals für Säulenumgänge, sondern nur für Zwischenstellungen zu benutzen. Anstatt des dorischen Abakus trägt die ionische Säule über dem Volutenstück nur eine ganz niedrige, plastisch verzierte Viereckplatte.

Auch das ionische Gebälk, das Thiersch eingehend besprochen hat, zeigt wesentliche Verschiedenheiten vom dorischen. Der Architrav besteht aus drei wagerechten Balken, von denen die oberen über den unteren etwas hervorragen. Dem erst allmählich entwickelten Fries fehlt die Triglyphenteilung. In ruhiger Glätte zieht er sich über dem Architrav hin, bereit, als „Zophoros" Bildschmuck aufzunehmen. Ein Perlstab unter einem Kymationstab, der mit den Eierstabblättern (Abb. 245b) oder der herzförmigen lesbischen Blätterreihe (c) versehen ist, trennt den Architrav vom Fries, den Fries vom Kranzgesimse, ja wiederholt sich oft noch zwischen dessen unterem, in Zahnschnitte (viereckige Ausschnitte in regelmäßigen kurzen Abständen) aufgelöstem Gliede und der eigentlichen, überhängenden Gesimsplatte. Über dieser steigt die mit aufstrebenden stilisierten Pflanzenornamenten plastisch geschmückte, fein geschwungene Rinnleiste empor. Der mit Eck- und First-Akroterien bekrönte Giebel pflegt höher zu sein als der dorische.

So stellt der ionische Tempel bei aller Gleichheit des Grundrisses und des Aufbaues sich als ein Kunstwerk eigenartigen Gepräges neben den dorischen Tempel. Plastischer sind alle seine Einzelglieder durchgebildet; leichter ist das Gebälk, das seine schlankeren Säulen tragen; freier, nicht durch den Triglyphenzwang beengt, stellen die Säulen sich unter die Last, die sie stützen. Der dorischen Kraft gegenüber vertritt der ionische Tempel die ionische Anmut, dem dorischen Ernst gegenüber die ionische Heiterkeit. Schon Vitruv sah im dorischen Stil die männliche, im ionischen die weibliche Schönheit verkörpert. Lächerlich ist dabei nicht einmal, daß ihn die Schnecken der ionischen Kopfstücke an Frauenlocken erinnerten. Verwendet der dorische Stil doch auch männliche (Atlanten), der ionische Stil weibliche Gestalten (Karyatiden) als Tragfiguren statt der Säulen. Jedenfalls ist es als ein besonderer Reichtum der griechischen Baukunst anzusehen, daß sie die beiden Bauweisen, die einander ergänzen und ablösen konnten, gleichzeitig nebeneinander geschaffen und anzuwenden gelernt hatte.

Für die Frühgeschichte des entwickelten ionischen Stiles stehen uns nicht so viele Musterbeispiele zur Verfügung wie für jene des dorischen Stils. Daß die drei ältesten berühmten großen Heiligtümer der ionischen Welt, das der Artemis zu Ephesos, das der Hera auf Samos und das des Apollon zu Didyma bei Milet, schon aus Marmor und schon im ionischen Stile errichtet waren, haben die neueren Ausgrabungen bestätigt. Als Erbauer des Heraions von Samos, des ältesten ionischen Steindenkmals, das sich erhalten hat, werden Rhoikos und Theodoros von Samos genannt; Theodoros gilt zugleich als Erbauer des Rundbaues der Skias in Sparta, wohin er berufen wurde, und als Teilnehmer an dem Entwurfe des alten Artemisions zu Ephesos, jenes Wunderwerkes der frühionischen Kunst, als dessen eigentliche Erbauer Chersiphron und Metagenes gelten. Eine Reihe von Säulen, die deutliche Entwickelungsbesonderheiten verraten, haben sich nicht nur von diesem Tempel, sondern auch von dem Heraion zu Samos, von dem Apollontempel der ionischen Pflanzstadt Naukratis in Ägypten und von dem ionischen Tempel zu Lokri in Unteritalien erhalten, dessen alter Bau im 6. Jahrhundert mit dem ionischen Säulenumgang ausgestattet worden ist. Wir kommen auf die wichtigsten dieser Gestaltungen, die den Beginn einer neuen Zeit bezeichnen, zurück (S. 244 und 245).

Auf dem Gebiete der darstellenden Künste liegt die Entwickelungsgeschichte der frühgriechischen Malerei, wenigstens seit sie Firnismalerei auf hellem Tongrunde ist, deutlich vor uns ausgebreitet. Nur geringe Reste der Monumental- und der Tafelmalerei dieser Art werden wir kennen lernen. Die besterhaltenen Schöpfungen dieser griechischen Tonmalerei bilden

den Schmuck von Gefäßen, die von ihren Besitzern absichtlich dem dunkeln Schoß der heiligen Erde anvertraut wurden. Es sind Tongefäße jener Art, die der fromme Brauch Alteuropas den geliebten Toten mit anderem Hausrat ins Grab setzte. Zu vielen Tausenden den Gräbern Griechenlands und Italiens, besonders Etruriens, des bedeutendsten Absatzgebietes griechischer Töpferarbeiten, entstiegen, füllen sie heute die Vasensammlungen aller europäischen Hauptstädte; und umfangreiche Abbildungswerke, von denen für uns außer den Gesamtwerken des Deutschen Archäologischen Instituts zunächst noch die älteren Vasenwerke von Gerhard und von Benndorf in Betracht kommen, dann aber das große Bruckmannsche Prachtwerk von Furtwängler, Reichold und Hauser maßgebend geworden ist, haben ihre Kenntnis weit über ihre Fund- und ihre Aufbewahrungsorte hinausgetragen.

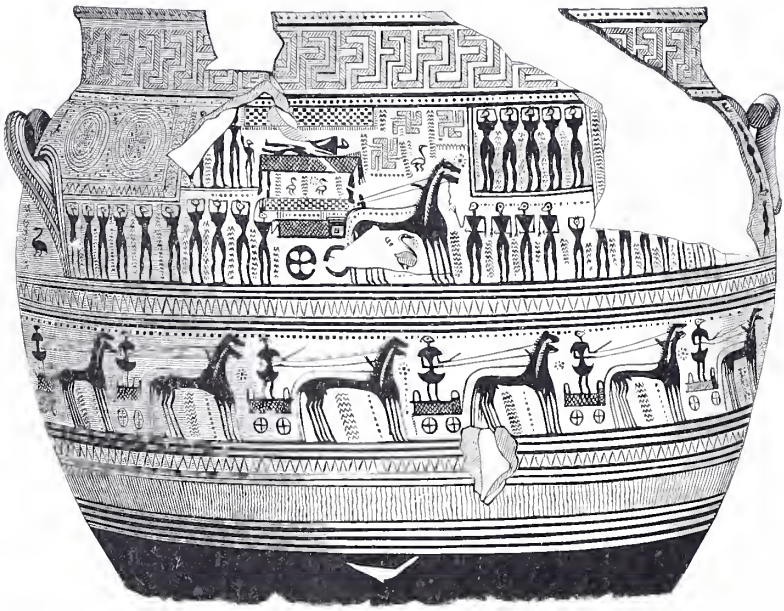


Abb. 246. Vase des Dipylonstils, im Nationalmuseum zu Athen. Nach den „Monumenti dell' Instituto". (Zu S. 228.)

Für die Gesamtgeschichte der griechischen Malerei fehlt es noch an einem großen zusammenfassenden Sonderwerke. Doch hat Girards kleines Buch einem solchen vorgearbeitet und ist Herrmanns großes Werk „Denkmäler der Malerei des Altertums" schon hier zu nennen. Die Geschichte der griechischen Vasenmalerei haben in englischer Sprache Birch und Walters, kürzer in deutscher Sprache Pernice und Buschor geschrieben. Einzelne Gebiete und Sammlungen haben Forscher wie Pottier, Collignon, Conwe, Graef, Hartwig, Wolters, Sieveking und Hackl behandelt.

Die bemalten griechischen Vasen leiten uns in ununterbrochener Folge von der ältesten Zeit bis ins 3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung herab. Die Darstellungen, mit denen sie bemalt zu sein pflegen, gewähren uns nicht nur unschätzbare Einblicke in das tägliche Leben und Treiben der Griechen und in die Götter- und Heldensagenkreise, die ihre Einbildungskraft beschäftigten, sondern sie sind für die älteren Jahrhunderte zugleich anschauliche, nur wenig ins Handwerksmäßige verzogene Spiegelbilder der Entwickelungsgeschichte der Großmalerei, deren Wege sich erst nach den Perserkriegen von denen der Vasenmalerei trennen. Die ältesten Malernamen, die die Schriftquellen überlieferten, werden wir später kennen lernen. Daß aber auch die griechischen Vasenmaler, die oft zugleich die Töpfer waren, ja manchmal auch diese allein, sich in ihrer Art als Künstler fühlten, zeigen schon früh ihre Namensinschriften auf manchen erhaltenen Tongefäßen.

Die Tongefäße der ältesten, in die vormykenische Zeit zurückweisenden Gattung, deren

Vorläufer wir schon in der jüngeren Steinzeit Europas gefunden haben (S. 28), pflegt man nach der Formensprache ihrer Verzierungen, dem uralten Erbteil aller europäischen Kunstfertigkeit, als Vasen geometrischen Stils zu bezeichnen. Gefunden haben sie sich im Gesamtgebiet althellenischer Gesittung. Entstanden sind sie hauptsächlich im 9. und 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Wir wissen heute, daß sie auf griechischem Boden nur einige Jahrhunderte lang durch die eigenartigen Gebilde der mykenischen Kunst verdrängt gewesen, um nach dem Erlöschen dieser Kunst, mit der altkretischen Firnismalerei ausgestattet und durch gehobenes Raumgefühl bereichert, aufs neue in den Vordergrund zu treten und nun bis ins 7. Jahrhundert hinein, gelegentlich durch fremde Einflüsse abgewandelt, den Markt zu beherrschen. Erklärlicherweise tauchen hier und da noch mykenische Erinnerungen in den geometrischen Verzierungen dieser Gefäße auf, namentlich auf den in Kreta und in Argolis gefundenen. Eine Sonderstellung nimmt der Stil auf Thera, auf Rhodos (Taf. 36e), aber auch auf Delos und Rheneia ein, von wo der dicke weiße Überzug des Grundes nach Böotien gelangt sein soll. Seine reinste und folgerichtigste Durchbildung aber fand er in Athen. Den reifsten attischen Tongefäßen dieser Art, die nach ihrer Hauptfundstätte am Dipylontor zu Athen als Dipylonvasen bezeichnet werden, hat Poulsen neuerdings eine Untersuchung gewidmet. Die alten Vasen des echt geometrischen Stils zeigen dunkelbraune Verzierungen in Firnismalerei auf hellem, rötlichgelbem Tongrund. Mit feinem Raumgefühl pflegt die durchweg geradlinige Gliederung der Feldernetze der Form des Gefäßes angepaßt zu sein. Wie bei den Naturvölkern fügen sich Schachbrettmuster, Rautenfelder, Zickzackstreifen, Strahlenlinien, Kreuze, Hakenkreuze aneinander. Sind die Bandstreifen durch senkrechte Linien eingeteilt, so pflegt man von Metopenfeldern zu reden, die sich jedoch bald zu breiteren Bildfeldern entwickeln. Gerade auf den attischen Dipylonvasen tritt, im Gegensatz zu den vielleicht noch älteren böotischen Gefäßen dieser Art, auch bereits das Mäanderband (Abb. 19) hinzu, das die Griechen seit dieser Zeit so oft anwandten, daß die Franzosen es noch heute als griechisches Muster schlechthin (à la grecque) bezeichnen. Doch fehlen auch gebogene Linien nicht. Kreise spielen ihre Rolle; Tangentenkreise erscheinen in Attika als Vorläufer des Wellenschemabandes. Wirkliche Spiralen sind selten. Pflanzenmotive sind so gut wie ausgeschlossen. Auch die raumausfüllenden Rosetten haben noch mehr den Charakter von Sternen als von Blüten. Für Tier- und Menschenbildungen aber werden nicht selten Felder jener Metopenart oder breiterer Gestaltung freigelassen. Die abgebildeten Tiere, im reinen Dipylonstil nur Haustiere und europäisches Jagdwild, nehmen, eckig, dünnbeinig, langhalsig, an der geometrischen Stilisierung teil. Darstellungen menschlicher Wesen und menschlicher Handlungen finden sich besonders auf den attischen Dipylonvasen. Bilder aus der Mythologie und der Dichtkunst sind noch

Abb. 247. Sarkophag von Klazomenä, im Berliner Museum. Nach den „Antiken Denkmälern" des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Athen. (Zu S. 230.)

ausgeschlossen. Nur Vorgänge aus dem Leben werden wiedergegeben: Schiffskämpfe, Festtänze, Totenbestattungen, Trauerzüge. Die menschlichen Gestalten in den Vasenmalereien dieser Art sind so ziemlich die ältesten und altertümlichsten, die auf griechischem Boden gefunden worden.

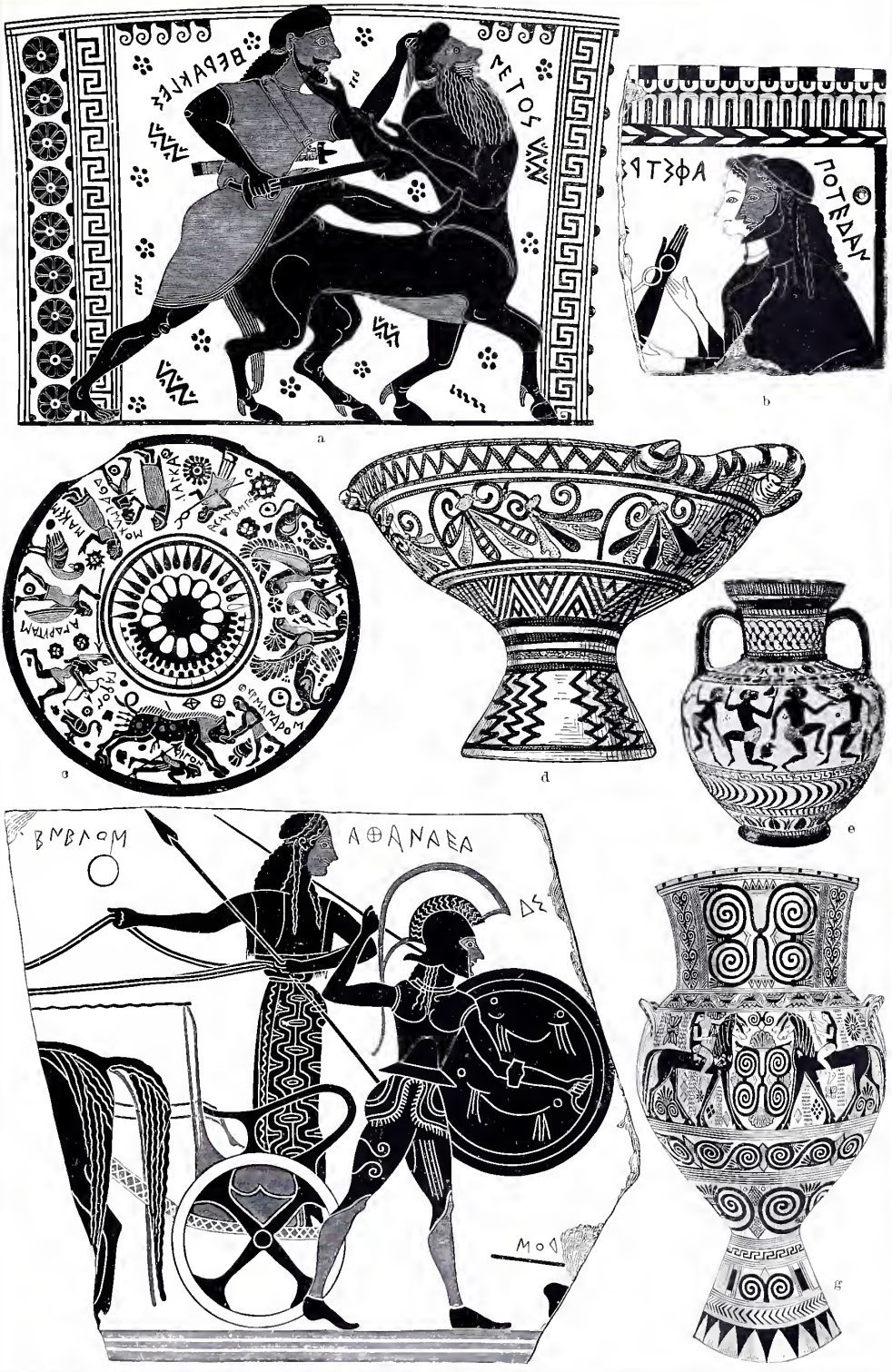
Abb. 248. Böotische Tonfigur, im Louvre. Nach Perrot u. Chipiez. (Zu S. 234.)

Freilich gleicht der Kopf mit seiner Schnabelnase noch einem Vogelkopf, bestehen Hals, Arme, Finger aus dünnen Strichen, bildet der Brustkasten ein Dreieck, heben nur Schenkel und Waden sich rundlicher hervor; aber man sieht ein gewisses Verständnis für das Verhältnis der Teile des menschlichen Körpers zueinander. Der unbeholfene Künstler der hellenischen Windelzeit macht unwillkürlich schon aus der Not eine Tugend, indem er seine schematisch geometrisierten Gestalten dem geometrischen Charakter des Verzierungsstils dieser Gefäße einfügt. Ängstlich wird dabei überall nach gleichmäßiger Raumausfüllung gestrebt. Durch die Figurenanordnung bedingte leere Stellen werden mit Hakenkreuzen, Zickzackstreifen, Fischgrätenmustern, Rosettensternen oder kleinen Vögeln ausgefüllt. Berühmt ist z. B. im Nationalmuseum zu Athen das Prachtgefäß, dessen Hauptdarstellung eine Totenfeier wiedergibt (Abb. 246).

Die Geschichte der Weiterbildung der griechischen Vasenmalerei vom Dipylonstil bis zu der Françoisvase, die, der Höhe des 6. Jahrhunderts angehörig, den streng archaischen schwarzfigurigen Vasenstil beinahe schon völlig ausgebildet zeigt, ist ebenso lehrreich wie verwickelt. Forscher wie Conze, Brunn, Furtwängler, Dümmler, Böhlau, Winter, Riegl, Löschke, wie Pottier, Durand-Gréville, Poulsen, Hiller von Gaertringen, Zahn, Prinz, Winter, Wolters, Wide, Dragendorff, Buschor haben zu ihrer Aufklärung mitgewirkt. Auf den geometrischen folgt im 7. Jahrhundert v. Chr. überall der orientalisierende Stil der griechischen Vasenmalerei, zu dessen Entstehung die phönizische Metallschalenkunst (S. 172) offenbar am meisten beigetragen hat. Die Palmette und die Lotosblüte, innig verrankt, die Doppelvolute mit Palmenzwickeln, die Pflanzenrosette, das Flechtband, der Blätterstab halten ihren Einzug in die griechische Malerei. Leere Stellen werden nach wie vor sorgfältig mit Füllornamenten ausgefüllt. In den Tierreihen ersetzen Löwen, Panther, Sphinxe und Greifen die alte mitteleuropäische Tierwelt. Den Darstellungen aus dem Leben gesellen sich die Vorgänge aus den Heldengedichten. In den Köpfen, die nach wie vor, auch wenn die Körper von vorn erscheinen, im Profil wiedergegeben werden, tritt an Stelle der schlichten geometrischen Silhouette die alte Umrißzeichnung wieder hervor, um erst im eigentlichen schwarzfigurigen Stil dem ausgebildeten Schattenriß zu weichen. Inwendige Linienzeichnung macht sich hier und da geltend. Schwarze Darstellungen auf dem falben Tongrunde bilden nach wie vor die Grundlage der Farbengebung; aber aufgesetztes Braun, Rot und Weiß erhöhen die Wirkung.

Abb. 249. Attische Elfenbeinstatuette, im Museum zu Athen. Nach Perrot u. Chipiez. (Zu S. 234.)

Diese orientalisierende Mode ergriff einerseits, von Kreta ausgehend, die Peloponnesische Halbinsel, anderseits, vom ionischen Festland und Rhodos ausgehend, die Inseln, Böotien und Attika. Die frühorientalischen Inselvasen pflegen auf hellgelbem Überzug Löwen, Panther und Vögel zwischen geometrisch stilisierten Pflanzenmotiven darzustellen. Ausgeprägte Besonderheiten zeigt die melische Vasenmalerei, deren Erzeugnisse, außer auf Melos, namentlich auf Delos gefunden werden. Die nackten Teile ihrer Figurendarstellungen sind in Umrißlinien wiedergegeben, denen sich rot ausgefülltes Beiwerk gesellt. Die Männer werden meist braun getönt, während die Frauen die Farbe des



Taf. 35. Altgriechische Tonmalerei.

a Nessos-Vase, im Nationalmuseum zu Athen. Nach „Antike Denkmäler". — b Bruchstück altgriechischer Tonmalerei, im Berliner Museum. Nach „Antike Denkmäler". — c Dodwell-Vase, in der Vasensammlung zu München. Nach Brunn. — d Altböotische Schale, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Böhlau. — e Fikellura-Vase, im Museum zu Altenburg. Nach Böhlau. — f Korinthisches Tafelbild, im Berliner Museum. Nach „Antike Denkmäler". — g Melische Vase, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Conze.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

Taf. 36. Altgriechische Malerei und Ornamentik auf Ton.

a Korinthische Vase, im Berliner Museum. Nach Brunn. — b Firstscheibe vom Heraion, im Museum zu Olympia. Nach Luckenbach. — c Rhodischer Teller, im British Museum. Nach Brunn. — d Korinthische Tontafel, im Berliner Museum. Nach „Antike Denkmäler". — e Rhodisch-geometrisches Gefäß, in der Vasensammlung zu München. Nach Sieveking und Hackl. — f Rhodische Kanne, in der Vasensammlung zu München. Nach Sieveking und Hackl. — g Scherbe eines Tellers aus Praisos, im Museum zu Candia. Nach Buschor. — h und i Metopenplatten vom Tempel zu Thermos. Nach der „Ephemeris archaiologike" 1900.

hellen Tongrundes behalten. Unter ihren Verzierungen herrschen ionisierende Doppelspiralen mit Zwickelpalmetten. Eine prächtige melische Tonvase (Taf. 35 g), die zuerst von Conze veröffentlicht worden, befand sich im Königsschloß zu Athen. Die einander gegenübergestellten Reiter erscheinen noch als Wirklichkeitsbild der alten Art. Merkwürdig ist die verhältnismäßig richtige Profilstellung der Augen, die später wieder in Vergessenheit geriet. Der altrhodischen Vasenmalerei, die Böhlau im wesentlichen auf Samos und Milet verteilen wollte, hat die neuere Forschung (Poulsen, Sieveking, Kinch) ihre alte Bedeutung zurückgegeben. Den hellen Überzug des Malgrundes teilen ihre Gefäße mit denen von den Kykladen und von Melos. Neben der Umrißzeichnung steht die ausgefüllte Schattenrißmalerei, in der für die Innenzeichnung helle Flächen ausgespart werden. Die Verzierungen veranschaulichen die allmähliche Umwandlung der Spiralen in Pflanzenranken. Daneben erscheint das assyrische Flechtband und der Bogenfries mit dem regelmäßigen Wechsel von geöffneten und geschlossenen Lotosblumen, erscheinen als raumausfüllende Streumuster arische Hakenkreuze und Rosetten, die immer deutlicher zu Blütensternen werden. Prächtig sind die nur mit Ornamentbändern und Tierstreifen geschmückten rhodischen Gefäße von der Art der Münchener Kanne (Taf. 36 f), die weidende Steinböcke von lebendiger Natürlichkeit wiedergibt. Auf dem bekannten Euphorbos-Teller des British Museum (Taf. 36 c) kämpfen zwei Krieger um die Leiche eines dritten. Die beigefügten Inschriften zeigen, daß der Kampf des Hektor und des Menelaos um die Leiche des Euphorbos gemeint ist, und die Gestalten und ihre Bewegungen verraten ein fortschreitendes Verständnis im Sinne der griechischen Kunstentwickelung. Auch die Fikellura-Vasen, die nach ihrem ersten Fundort auf Rhodos benannt sind, rechnen wir wieder zur rhodischen Kunst. Als Besonderheit ihrer Ornamentik erscheint die Mondsichelreihe. Die berühmte Fikellura-Vase des Altenburger Museums (Taf. 35 e) steht mit ihren schattenrißartig dargestellten, in freien Bewegungen tanzenden Zechern und ihrer nachlassenden Furcht vor leeren Stellen schon im Übergang zum schwarzfigurigen Stil des nächsten Zeitraums. Vasenscherben verwandter Art hat Prinz in der ionisch-ägyptischen Handelsstadt Naukratis gefunden. Was Samos wirklich selbst erzeugt hat, ist noch nicht gesichert.

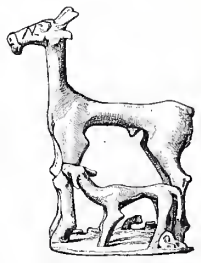


Abb. 250. Altgriechische bronzene Tiergruppe, im Museum zu Athen. Nach Furtwängler, „Bronzen von Olympia". (Zu S. 235.)

Auch der Anteil der kleinasiatischen Küstenstädte an der Entwickelung ist noch nicht völlig aufgeklärt. Nur die Malerei von Klazomenä bei Smyrna ist teils durch einige von Robert Zahn veröffentlichte Vasenscherben, teils durch eine Reihe von Tongefäßen gewaltiger Größe und besonderer Art, die im letzten Menschenalter nach Europa gekommen sind, in helles Licht getreten. Sie läßt sich bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts herab verfolgen. Die klazomenische Vasenmalerei scheint sich, wie Buschor ausführt, bis zum Ende des 7. Jahrhunderts in den Gleisen der Fikellura-Kunst bewegt zu haben. Seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts aber zeigt sie schon die ausgebildete schwarzfigurige Art mit eingeritzten Einzelheiten und aufgesetzten roten und weißen Zutaten. Weiß erscheinen schon hier die nackten Teile der Frauen. Die kantigen Tier- und Menschendarstellungen verraten ionische Beweglichkeit. Das Motiv des „Knielaufens", das den schnellen Lauf durch die Berührung der Erde mit einem der Kniee kennzeichnet, wird häufig verwandt.

Abb. 251. Bronze-Löwe aus Olympia, im Museum zu Olympia. Nach Furtwängler, „Bronzen von Olympia". (Zu S. 235.)

Ein großes Münchener Gefäß dieser Art, dessen Deckel mit orientalisierenden Tierrachen geschmückt ist, zeigt am Bauch zwischen einem Flechtband und einem breiten Schachbrettmusterrande die Darstellung eines Reigentanzes, den sechs Frauen um einen Altar ausführen. Die großen klazomenischen Tongefäße sind Sarkophage, die, teils von annähernd menschlicher Gestalt, wie die ägyptischen und phönizischen Totentruhen, teils von annähernder Hausform mit hohem Deckel, wie die griechischen Leichenbehälter, gebildet, alle aufs reichste mit Ziermustern und figürlichen Darstellungen im Stil der alten Vasenmalerei geschmückt sind. Eine Anzahl dieser zunächst in Klazomenä gefundenen Tonsarkophage sind ins British Museum, sechs ins Berliner Museum, einer ist ins Albertinum zu Dresden gekommen. Ihren Zusammenhang mit der rhodischen Vasenkunst erhärtet die Tatsache, daß der älteste dieser Sarkophage, der im British Museum aufbewahrt wird, aus Rhodos stammt, bezeugt aber vor allen Dingen der Zusammenhang ihrer Ornamentik mit jener der rhodischen Vasen (Abb. 247). Von dieser ausgehend, aber durch Formen der gleichzeitigen architektonischen Zierkunst bereichert, wiederholt die Ornamentik der klazomenischen Sarkophage alles, was auf griechischem Boden bis dahin geschaffen worden war. Wir finden den Mäander in der einfachsten und verwickeltsten Gestalt. Wir finden die Bandflechten mit konzentrischen Kreisen als „Augen" und mit Halbpalmetten in den Flechtzwickeln. Wir finden den fortlaufenden Kranz abwechselnd spitzer und breiter überhängender Blätter, der, in plastischer Ausführung als Eierstab bezeichnet, die wagerechten Wellenstäbe der griechischen Gebäude zu schmücken pflegt. Wir finden jene Doppelflechte, die durch die in gleicher Richtung eingeschobenen Palmettenfächer in den Berührungszwickeln das Ansehen erhält, aus herzförmigen Gliedern zu bestehen. Wir finden fortlaufende Wellenranken mit Füllungen von Halbpalmetten und Halbpalmettenfriese, von Bogenlinien umschrieben, alles reiner, reifer, einfacher, als wir es bisher gefunden, dem Stil der griechischen Blütezeit sich nähernd. Auch die dekorativen Tierreihen dieser Tonsarkophage, die noch in der alten Umrißmalerei gehalten zu sein pflegen, einmal aber auch bereits rotfigurig auf schwarzem Grunde stehen, selbst die Sphinxreihen haben die orientalische Haltung schon abgestreift. Dasselbe gilt von den menschlichen Gestalten. Dargestellt sind Viergespanne im Wettkampf, Reiterreihen, kleinere und größere Gruppen kämpfender Krieger. Brunn sagt: „Das ganze Streben richtet sich zuerst darauf, die einzelnen Gestalten innerhalb der Grenzen des Silhouettenstiles korrekter durchzuarbeiten, gewisse Grundschemata für dieselben in Haltung und Bewegung festzustellen und sie ebenso nach bestimmten künstlerisch-tektonischen Gesetzen zu Gruppen zusammenzufassen." Es ist das Gesetz der Symmetrie, das hier zu voller Geltung kommt.

Abb. 252. Frau mit Spindel. Elfenbeinfigürchen aus dem Artemision zu Ephesos, im Museum zu Konstantinopel. Nach Poulsen. (Zu S. 235.)

Dieser ganzen ionisch-orientalischen Art tritt nun zunächst der mindestens gleichalterige kretisch-orientalische Stil gegenüber. Daß das dorisierte Kreta schon früh syrischen Einflüssen zugänglich gewesen, beweisen nicht nur die hier gefundenen phönizischen Schalen (S. 172),

sondern auch die frühgriechischen Zierschilde aus der idäischen Grotte, auf die wir zurückkommen. Schon die geometrische Keramik Kretas, wie sie in Praisos dem Tageslicht zurückgewonnen wurde, nahm Flechtbänder und kyprische Motive auf. Zugleich zeigt das Bruchstück eines ebenfalls in Praisos gefundenen kretischen Tellers (im Museum zu Candia), auf dem einer der Kämpfe des Herakles dargestellt war (Taf. 36 g), eine für die frühgriechische Zeit geradezu einzige Freiheit und Schönheit der figürlichen Umrißzeichnung. Doch scheint dieser frühgriechische Aufschwung der kretischen Kunst schon zu Anfang des 6. Jahrhunderts erlahmt zu sein.

Auf dem Boden des griechischen Mutterlandes zeigen altböotische Schalen, die vielleicht über Chalkis von Äolien beeinflußt worden, neben geometrischen Zieraten bereits lebendige orientalisierende Pflanzenverzierungen. Ein Gefäß des Museums zu Athen (Taf. 35 d) trägt sogar schon die Wellenranke mit palmettenartigen Zwickelfüllungen. Der kretische Einfluß, der für die ganze peloponnesische Kunst überliefert ist, tritt zunächst in dem sogenannten protokorinthischen Stil der Vasenmalerei hervor, als deren Hauptsitz Sikyon gilt. In die geometrischen Muster mischen sich auch hier die altasiatischen, die sich zu köstlichen Rankengewinden vereinen. Den beliebten Hunden, die Hasen hetzen, gesellen sich Reihen östlicher Tiere und Fabelgeschöpfe. Epische Heldenkämpfe werden vorzugsweise dargestellt. Neben Umrißzeichnungen treten schwarze Schattenrisse mit Innenritzungen. Die raumfüllenden Rosetten werden zu deutlichen Blütensternen. Dem schwarzbraunen Firnis auf fahlem Grunde werden dunkelrote Einzelheiten hinzugefügt. Zahlreiche kleine tönerne Ölfläschchen, die sich in allen Sammlungen finden, sind die häufigsten Träger dieses protokorinthischen Stils. Als sein größtes Hauptwerk gilt die Kanne der Sammlung Chigi in Rom, deren verschiedene Streifen einen Tierfries, einen Reiterfries, eine Löwenjagd, aber auch bereits ein inschriftlich beglaubigtes „Parisurteil" enthalten.

Abb. 253. Priesterin. Elfenbeinfigürchen aus dem Artemision zu Ephesos, im Museum zu Konstantinopel. Nach Poulsen. (Zu S. 235.)

Daß noch in den eigentlichen korinthischen Tonmalereien ein östlicher Einfluß hervortritt, kann gegenüber den asiatischen Tier- und Pflanzengebilden, aus denen sie bestehen, nicht geleugnet werden. Korinthisch nennt man sie, weil Korinth eine Hauptfundstätte der Gefäße und Tafeln (Pinakes) dieses Stiles ist. Aber schließlich mündet auch ihre Entwickelung in den archaisch-schwarzfigurigen Nationalstil der griechischen Vasenmalerei ein. Die Umrißzeichnung weicht allmählich dem schwarzen Schattenbild. Der „korinthische" Stil und der jüngere Dipylonstil, auf dessen Weiterentwickelung in Athen wir zurückkommen, gehen, sich örtlich in der Regel ausschließend, nebeneinander her. Im eigentlich „korinthischen" Stil verschwinden die geometrischen Linienmuster völlig. Nur die Einteilung in wagerechte Streifen bleibt. Den dunkelroten Zutaten gesellen sich allmählich weiße. Die inneren Linien der Figuren, zuerst der Augen, werden eingeritzt. Dargestellt werden zunächst Tierreihen mit lose eingestreuten Tupfen, Blütenrosetten und anderen von oben gesehenen Blumen, die sich, unregelmäßig rundlich, den Lücken anschmiegen. Unter den Tieren herrschen Löwen, Panther, Steinböcke und Schwäne. Die Fabelwesen des Orients treten hinzu. Hier und da kommen auch orientalisierende Pflanzengeschlinge vor. In weiterer Entwickelung werden die Tierfriese auch innerhalb dieses Stiles durch Darstellungen aus dem Menschenleben und aus der Sage ersetzt. Die bekannte kleine Dodwellvase der Münchener Sammlung (Taf. 35 c) zeigt eine Eberjagd auf

ihrem Deckel. Ein Salbgefäß des Berliner Museums (Taf. 36a), das Herakles im Kampfe mit Zentauren abbildet, ist noch ganz mit füllenden Rosetten und Tupfen bestreut. Die Zentauren sind noch in der alten Art gebildet: ein Pferdehinterteil fügt sich noch einem vollen Menschenkörper an, nicht, wie später, ein menschlicher Oberkörper einem vierbeinigen Pferdeleib. Allmählich werden jene Füllsel fortgelassen: so auf der korinthischen Flasche des Athenischen Museums, die Achilleus und Troilos darstellt und die Malerinschrift Timonidas trägt. Die Inschriften neben jeder Gestalt übernehmen hier das den Rosetten, Blüten und Pünktchen abgenommene Amt der Raumausfüllung. Das korinthische Gefäß des Louvre, das, inschriftlich beglaubigt, den Zweikampf zwischen Ajax und Äneas darstellt, trägt den Namen des Malers Chares.

Abb. 254. Altolympische Bronzeplatte, im Museum zu Olympia. Nach Furtwängler, „Bronzen von Olympia". (Zu S. 235.)

Dem späteren Stil der korinthischen Tonmalerei gehören dann auch die einzigen Reste der griechischen Monumental- und der griechischen Tafelmalerei an, die sich erhalten haben. Die Monumentalwerke der korinthischen Malerei sind die Metopenplatten vom Tempel zu Thermos (S. 216) im Athenischen Museum (Taf. 36h und i). Auf einem der Bruchstücke erkennt man Perseus mit seinen Flügelschuhen, auf einem zweiten drei thronende Göttinnen, auf einem dritten einen Jäger. Die Zeichnung ist nicht besser, nicht schlechter als die der Vasengemälde. In der Farbengebung treten auf dem fahlen Grunde neben Schwarz und Weiß ein stumpferes und ein lichteres Rot hervor.

Als Tafelgemälde dieses Stils sind die Darstellungen der korinthischen Weihetafeln zu nennen, deren Scherben im Berliner Museum aufbewahrt werden. Das Heiligtum in der Nähe von Akrokorinth, in dem sie aufgehängt waren, gehörte dem Poseidon. Die Abbildungen dieses Gottes in allen denkbaren Verbindungen bilden dementsprechend einen Hauptbestandteil der Malereien, die manchmal beide Seiten der Tafel geschmückt haben. Doch gehören auch Bilder aus dem griechischen Arbeiter- und Handwerkerleben zu den häufigsten Darstellungen dieser Täfelchen. Auf einer der Scherben, die einen Jäger mit seinem Hunde darstellt, kehrt der Name des Timonidas wieder (Taf. 36d). Der Übergang zu dem regelrechten schwarzfigurigen Vasenstil, in dem die Frauen weiß, die Männer schwarz gefärbt werden, spricht sich z. B. in den Scherben aus, die Poseidon und Amphitrite auf dem Wagen zeigen (Taf. 35f). Die Gesetzmäßigkeit, nach der in diesem Stil die Augen der Männer kreisförmig, die der Frauen mandelförmig, beide trotz der Profilstellung der Köpfe wie von vorn gesehen gebildet werden, ist hier jedoch erst im Entstehen begriffen (Taf. 35b).

Erst recht unter kretischem Einfluß muß natürlich die altägäische Malerei dieser Art gestanden haben. Aus stilistischen Gründen rechnet Buschor die altertümliche Tonvase des Konservatorenpalastes in Rom hierher, die der Künstler mit dem Namen Aristonothos (Aristonophos) bezeichnet hat. Ihre eine Seite stellt den Schiffskampf (Taf. 42d), ihre andere Seite die Blendung Polyphems dar. Die Köpfe sind noch in Umrissen gezeichnet; als Ziermuster wird noch das geometrische Schachbrettmotiv verwandt.

Besonders lehrreich ist es dann, in Attika den Übergang von jenem geometrischen Stile zum strengen schwarzfigurigen Archaismus, wie er durch die François-Vase vertreten wird, zu verfolgen. Seit den Forschungen Brunns, Böhlaus und Pernices ist man in der Lage, auch hier die Übergangsstufen zu verfolgen. Wir erkennen, daß auch die attischen Vasenmaler dem Andrang der orientalischen Motive nicht zu widerstehen vermochten, daß sie sie jedoch selbständig zu verarbeiten und dadurch dem griechischen Formenschatz einzuverleiben verstanden. An der Spitze der Reihe steht eine geometrisch bemalte Vase des Athener Museums, deren Mittelstreifen schon Viergespanne statt der bisher üblichen Zweigespanne darstellt, während in ihren Ziermustern Spiralreihen auftreten, die von Zickzacken eingefaßt werden. Dann folgt eine Dipylonvase der Kopenhagener Sammlung, auf der zwei Löwen als unförmliche Phantasiegebilde sich um den Körper eines Kriegers streiten. Die Berliner Amphora vom Hymettos zeigt einen mykenisierenden Blattfries über, einen Löwenfries unter den hageren Kriegern des Mittelstreifens. Völlig zweckbewußt wird die Ritzzeichnung zuerst auf der Nessos- oder Netosvase des Athenischen Museums gehandhabt. Ihre Figuren (Taf. 35a), Herakles im Kampfe mit dem Zentauren Nessos und die drei Gorgonen im Laufschritt, stehen denen des echten schwarzfigurigen Vasenstils schon nahe. Doch zeigen sie noch kein Weiß, dafür aber ungewöhnlich viel Rot neben dem Schwarz. Zu den ältesten wirklich orientalisierenden Vasen Attikas gehören die nach ihrem ersten Fundort als Phaleronvasen bezeichneten Tongefäße, die sich durch Umrißdarstellungen großnasiger und glotzäugiger Gestalten auszeichnen; zu den jüngsten gehören die ebenfalls nach ihrem ersten Fundort benannten Burva-Vasen, die mit korinthischen Tierreihen geschmückt sind.

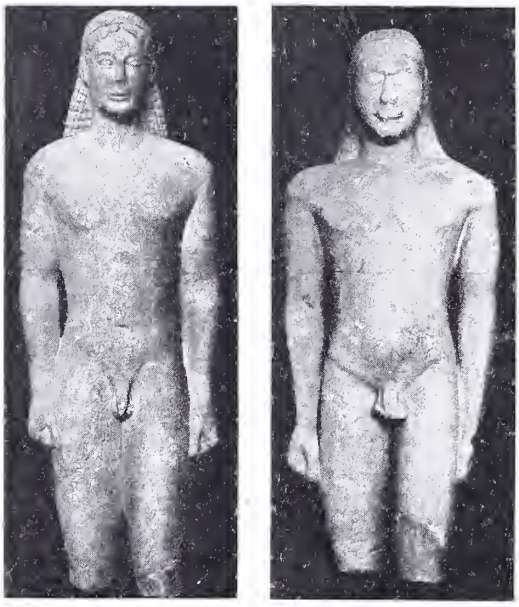
a b

Abb. 255. Altgriechische weibliche Statuen, im Nationalmuseum zu Athen (a) und im Louvre (b): a Weihgeschenk der Nikandre, b Rundstammstatue von Samos. Nach Photographien. (Zu S. 236.)

Am Anfang des 6. Jahrhunderts wich das dekorative Prinzip des Vasenschmuckes der Kunst, Begebenheiten darzustellen. Daß dies kein stilistischer Fortschritt im Sinne der Gefäßverzierung war, ist klar. Aber das griechische Feingefühl wußte einen Ausgleich durch die folgerichtige Durchführung der flachen Schattenrißmalerei zu schaffen, zu der gerade die attische Malerei seit dem 6. Jahrhundert überging. Pottier meint, daß man damals in Griechenland wie in Ägypten Studien nach wirklichen, absichtlich auf Wände geworfenen Schlagschatten gemacht habe, und er erklärt die Fehler in der Wiedergabe der rechten und linken Gliedmaßen, die man hier und da bei den Ägyptern wie bei den Griechen findet, aus der mißverständlichen Anwendung derartiger Schlagschattenstudien durch die handwerksmäßigen Arbeiter. Diese Erklärung hat wenigstens den Vorzug, den eigenen Aufzeichnungen der Griechen, die den Anfang aller Malerei im wirklichen Schattenriß sahen, nicht zu widersprechen.

Die attische Vasenmalerei ließ schon in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts die Füllrosetten völlig fallen. Nur gestielte Palmetten oder Lotosknospen werden hier und da noch in

der Bildfläche geduldet. Neben Tierfriesen werden Darstellungen aus dem täglichen Leben mit Reitern und Ringern, Tänzern und Trinkern bevorzugt, bis der allmächtige Einfluß der Heldengedichte auch die Phantasie der Vasenmaler gefangen nahm. Charakteristisch ist das Gefäß des Malers Sophilos in der Athenischen Sammlung, das zwischen einem Palmettenband und einem Tierfries den Götterzug zur Hochzeit des Peleus und der Thetis darstellt. Die fahle Farbe des Tons ist hier schon rötlicher geworden; die Frauenköpfe und Arme sind weiß, die der Männer rot gefärbt. Merkwürdig ist, daß eine Flötenspielerin bereits von vorn dargestellt ist. Der nächste Schritt führt zum Stil der François-Vase, auf die wir erst später (S. 252) eingehen können.



a b

Abb. 256. a Älterer ptoischer „Apollon", b „Apollon" von Orchomenos, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographien von Rhomaïdes. (Zu S. 237.)

Wenn die Malerei in manchen Beziehungen die Führung in der Entwickelung der griechischen Kunst übernahm, so war die Bildnerei doch die Kunst, in der die Griechen Form und Inhalt am vollkommensten verschmelzen und besser vielleicht als alle übrigen Völker in irgendeiner Kunst Himmlisches in irdischem Gewande darstellen lernten.

Die ganze Entwickelung vollzog sich in den den Perserkriegen vorausgehenden 150 Jahren. Von den Gesamtgeschichten der griechischen Plastik ist Overbecks Werk, wenn auch überholt, so doch noch nicht vergessen. In Frankreich erfreut sich, immer neben Perrots und Chipiez' großem Werk, Collignons Geschichte der griechischen Skulptur des größten Ansehens. Für England ist Murrays Buch zu nennen. In Deutschland kommen neben dem großen, von Arndt fortgesetzten Brunn-Bruckmann-Werke, dem das von Lermann folgt, zurzeit hauptsächlich die kürzeren Zusammenfassungen von Kekulé, von Löwy und von Winter in Betracht. Auch Waldmanns Buch, das den griechischen Originalbildwerken im Gegensatz zu ihren alten Nachbildungen gewidmet ist, ist hervorzuheben. Dem geometrischen Stil der Vasenmalerei entsprechend, entwickelt sich aus den formlosen Anfängen der Urzeit zunächst in der Kleinkunst eine unbeholfene, aber charakteristische Figurenplastik. Dem ältesten böotischen Vasenstil entsprechen die merkwürdigen, in böotischen Gräbern gefundenen weiblichen Tonfiguren, deren Glockenform durch ihr abstehendes Gewand bedingt wird. Die vollständigste von ihnen gehört dem Louvre in Paris (Abb. 248). Der übermäßig lange Hals, der kleine, mundlose Kopf mit scharfem Profil, die Ziermuster der Kleidung zeigen den Urstil Europas. Aus attischen Dipylongräbern stammen dagegen einige nackte weibliche Elfenbeinstatuetten des Museums zu Athen, die in den Körperverhältnissen bei aller geometrischen Eckigkeit schon bedeutend fortgeschritten erscheinen. Ihre gestreckten Arme ruhen fest an den Hüften. Die Ohren sitzen zu hoch. Die Augen sind zu groß. Das Haupthaar fällt hinten lang herab. Die Polosmütze der größten dieser Figuren ist schon mit einem echten Mäanderband geschmückt (Abb. 249). Unförmlicher in ihrer Art sind

wieder die eckig gekneteten tönernen oder nach dem Vollguß eckig zurechtgehämmerten bronzenen kleinen Menschen- und Tiergestalten, besonders die Pferde, Pferdegruppen, Rinder und Hirsche dieses Stils, die in ganz Griechenland gefunden worden sind (Abb. 250).

Dem Stil der melischen, rhodischen und korinthischen Vasen entsprechend folgt auch hier auf den eckig geometrischen ein rundlicherer, orientalisierender Stil, in dem auch hier nur kleine Löwen, wie der von Olympia (Abb. 251), Sphinxe und andere dem Osten entstammende Wesen sowie einzelne mythologische Gestalten dargestellt werden. Poulsen hat sich bemüht, in den alten Elfenbeinfigürchen der verschiedenen griechischen Fundstätten die ersten Einflüsse des Orients auf die altgeometrische Eckigkeit der frühgriechischen Kunst nachzuweisen. In den feinen Figürchen dieser Art, die die Engländer unter dem ältesten Artemision in Ephesos ausgegraben und dem Museum zu Konstantinopel übergeben haben, meint er, neben der ionischen Eigenart namentlich hettitische Einflüsse zu erkennen (Abb. 252 und 253); in ähnlichen rhodischen Figürchen, von denen die mit dem Dreieckleibe noch recht geometrisch dreinschauen, erkennt er vorzugsweise phönizische, in den rohen, herben, eckigen spartanischen Elfenbeinfigürchen und Elfenbeinreliefs, die die englischen Ausgrabungen (zusammenfassender Bericht von Dickens) im Schutt unter dem alten Heiligtum der Artemis Orthia zutage gefördert, aber neben ionischen und kyprischen namentlich kretische Erinnerungen. Auch an getriebenen Bronzeblechen aus Kreta und Olympia können wir die parallele Entwickelung vom alteuropäischen Bronzestil bis zum korinthischen Vasenstil herab verfolgen. Von Kreta kommen hier besonders die frühgriechischen, zum Aufhängen bestimmten und daher für nur einen Gesichtspunkt angeordneten ehernen Zierschilde aus der idäischen Höhle in Betracht, die wohl noch dem 8. Jahrhundert angehören. Sie liegen im Museum von Candia. In ihrem Stil mischen sich syrische Erinnerungen mit altkretischen und frühgriechischen Anklängen. Ihre Gestalten scheinen oft, wie die des Zeusschildes, der die erste Ausgestaltung des griechischen Zeustypus enthält, bodenlos in der Luft zu schweben. Aus Olympia stammt die Bronzeplatte des Museums dieses Ortes, deren vierstreifige Darstellungen (Abb. 254) von hinten herausgetrieben, von vorn mit dem Grabstichel überarbeitet sind. Auf dem ersten Streifen von unten kommt die vierflügelige, sogenannte persische Artemis mit einem gefangenen Löwen in jeder Hand, orientalische Gebilde kommen auch auf den beiden oberen Streifen zur Anschauung. Der zweite aber bringt eine echt griechische Darstellung: Herakles, der einen Zentauren verfolgt, dazu einen Baum zur Andeutung des Waldes. Es ist bezeichnend, daß die orientalisierenden Streifen, deren Vorbilder man in Teppichen sucht, fertiger und glatter in ihrer nachgeahmten Formengebung erscheinen als der Heraklesstreifen, in dessen Darstellung der griechische Künstler auf eigene Hand mit dem Stoffe rang.

Abb. 257. Herakopf von Olympia, im Museum zu Olympia. Nach Treu, „Olympia" III. (Zu S. 238.)

Die Anfänge der plastischen Großkunst der Griechen liegen, wie die ihrer Baukunst, im Holzstil. Zahlreiche hölzerne Kultbilder (Xoana) erinnerten die späteren Hellenen noch an diese Anfänge, mit denen vielfach der Gattungsname des sagenhaften kretischen Meisters Daidalos in Beziehung gesetzt wurde, den Amelung und Thiersch zuletzt besprochen haben. Erhalten hat sich kein einziges dieser Holzbilder. Erhalten aber haben sich zahlreiche männliche und weibliche Gestalten aus Mergelkalkstein (Poros) oder grobkörnigem Inselmarmor, in deren

Formensprache die Technik des Schnitzmessers oft noch deutlich hervortritt. Mit perückenartig auf die Schultern herabfallendem, anfangs wagerecht gewelltem, später auch senkrecht gelocktem Haarwuchs ausgestattet, stehen sie steif mit herabhängenden Armen und nebeneinandergestellten Füßen da. Nur manchmal wird eine Hand zur Brust erhoben. Besonders dem Perserschutt auf der Akropolis von Athen, aber auch dem Boden des ganzen griechischen Festlandes und der Inseln sind zahlreiche, mehr oder weniger gut erhaltene Standbilder dieser Art entstiegen. Die männlichen sind jugendlich, bartlos und nackt, die weiblichen sind lang bekleidet. Die männlichen werden in der Regel als Apollonbilder bezeichnet, obgleich die meisten von ihnen keine Götterbilder, sondern Siegerstandbilder, Grabbildsäulen oder Weihgeschenke gewesen sein werden und sich in ihnen allen das durch die Wettkämpfe ausgebildete athletische Ideal jugendlicher Männlichkeit schon am eingezogenen Leibe und an den mächtig entwickelten Schultern und Schenkeln erkennen läßt. Die weiblichen Gestalten dieser Art pflegen ohne besondere Benennung aufgestellt zu werden. In Deutschland haben besonders Brunn, Overbeck, Furtwängler, Sauer, Wiegand, Winter und Löwy sich der Aufgabe gewidmet, alle diese Standbilder der Zeitfolge und den Orten ihrer Entstehung nach zu ordnen. In französischer Sprache hat Déonna die „Apollonbilder" dieser Art zusammenfassend behandelt.

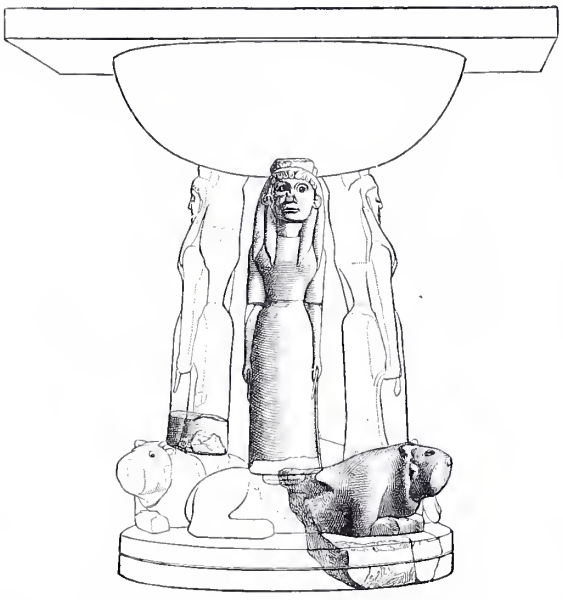


Abb. 258. Olympisches Weihbecken, im Museum zu Olympia. Nach Treu, „Olympia" III. (Zu S. 239.)

Daß die ältesten Holzbilder von kaum menschlicher Gestalt mit festanliegenden Armen, dicht geschlossenen Beinen und Füßen sich teils dem eckig behauenen Brett oder Balken, teils dem Rundstamm anschlossen, meinte man früher sich noch in einigen überlebensgroßen weiblichen Steinbildern von den griechischen Inseln widerspiegeln zu sehen. Brettförmig flach und eckig stilisiert ist z. B. die aus naxischem Marmor gehauene, wahrscheinlich auf Naxos entstandene, wenn auch auf Delos gefundene weibliche Gestalt des Athener Museums, die inschriftlich als Weihgeschenk der Naxierin Nikandre beglaubigt ist (Abb. 255 a). Ihr flaches Gesicht tritt nicht über die Vorderfläche des Balkens hervor. Ihr Gewand fällt faltenlos glatt herab. Mäanderstreifen unter dem Gürtel erscheinen als Reste einer ehemals vollständigen Bemalung. Stammförmig rund erscheint hingegen z. B. die leider nur kopflos erhaltene weibliche Gestalt von Samos im Louvre zu Paris, die aus naxischem Marmor gefertigt ist, aber eine Inschrift im samischen Alphabet besitzt, die sie als Weihgeschenk des Cheramyes bezeichnet (Abb. 255 b). Wenn heute auch geleugnet wird, daß in der verschiedenen Gestaltung dieser beiden Frauenbilder der Gegensatz uralter Brett- und Rundstamm-Idole überliefert sei, so veranschaulichen sie doch sicher den Unterschied zwischen freier Steinschnitt-Technik und rundplastischer Tonknetung, die auf den Bronzeguß oder die Terrakottaausführung vorbereitet. Einen Fortschritt zeigt unsere Rundgestalt jedenfalls in

ihrer Bekleidung mit doppeltem, feingefälteltem Gewande, in der Tätigkeit ihrer herabhängenden rechten Hand, die den Zipfel des Obergewandes hält, und in der Haltung des linken Armes, der an der Brust ruht. Gehört dieses Werk in seiner Übersetzung in Stein auch einem etwas jüngeren Zeitalter an, so weist sein Schema doch auf die älteste Zeit zurück.

Noch deutlicher als diese ältesten Frauendarstellungen veranschaulichen die nackten männlichen Jünglingsfiguren dieser frühen Zeit die Entwickelung von altertümlichster Befangenheit zu verständnisvollerer Wiedergabe der Körperformen. Starr aufgerichtet, ihr Körpergerüst regungslos zur Schau tragend, mit beiden Sohlen im Boden wurzelnd, mit beiden Schultern und Hüften in gleicher Höhe verharrend, zeigen auch die jüngsten dieser Standbilder selbstverständlich noch die streng „frontale" Haltung der ganzen altertümlichen griechischen Kunst. Die Marmorbilder dieser Art setzen, wie die ägyptischen, das linke Bein etwas vor. Zu ihren ältesten Stücken gehört der „Apollon" aus dem Heiligtum des ptoischen Apollon zu Böotien, Nr. 10 des Nationalmuseums zu Athen (Abb. 256a). Ob diese Gestalten mit ihren noch verhältnismäßig hohen Schultern, ihrem flachen, ja eingezogenen, nach unten nicht abgegrenzten Brustkasten, ihrem muskellosen Bauche, ihrem formlosen Handgelenk von den ähnlichen ägyptischen Figuren abzuleiten sind, ist eine Frage, die neuerdings wieder weit öfter bejaht als verneint wird. Da die Griechen gerade im 7. Jahrhundert, in dem, wie die dorische Steinsäule, auch dieser Jünglingstypus ausgebildet wurde, in nähere Beziehungen zu Ägypten traten, so bleibt es das Natürlichste, mit den Griechen selbst eine Beeinflussung durch die ägyptische Kunst anzunehmen. Furtwängler sagt sogar: dieser Typus „ist bekanntlich nichts als die Nachahmung des Haupttypus ägyptischer statuarischer Kunst". Während aber Furtwängler annahm, daß er über das ionische Asien nach Griechenland gewandert, wo er freilich sofort im hellenischen Sinne fester umschrieben und lebendiger durchgebildet worden sei, meint man heute, daß wenigstens dieser Typus den Weg von Ägypten über Kreta genommen habe. Schon der „Apollon" von Orchomenos im Nationalmuseum von Athen (Nr. 9; Abb. 256b), dessen Behandlung mit Schnittflächen (wie die des ptoischen Kopfes Nr. 15 derselben Sammlung) noch deutlich an den Holzstil erinnert, zeigt z. B. zwischen Nabel und Brust eine reichere Muskelbildung. Wir kommen auf die Weiterentwickelung zurück (S. 257).

Abb. 259. Statue vom Didymaion, im Britisch Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 239.)

Einen wesentlichen Anteil an der Entwickelungsgeschichte der griechischen Bildnerei schreiben die alten Schriftquellen, die Overbeck gesammelt hat, dem Baumeister und Bildhauer Daidalos zu, dessen Hauptwirksamkeit, wenn einige auch Athen als seine Geburtsstadt nennen, auf Kreta lag. Werden doch auch gerade die Kreter Dipoinos und Skyllis, die ihre Kunst im

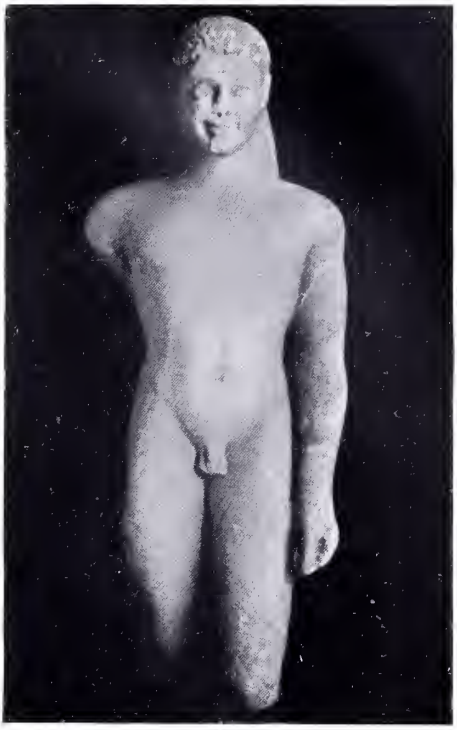
Peloponnes verbreiteten, als seine Schüler genannt. In der Tat nun haben neuere Ausgrabungen auf Kreta frühgriechische Bildwerke der allerältesten Art zutage gefördert, als deren nächste Abkömmlinge die ältesten im dorischen Griechenland und Sizilien erhaltenen Bildwerke erscheinen. Dem weiblichen Oberkörper von Eleutherna und der thronenden Göttin von Prinia auf Kreta (beide im Museum zu Candia) entsprechen z. B. die Sitzfigur von Agiorgitika bei Tegea im Athenischen Museum (Nr. 57) und das flache weibliche Standbild von Auxerre im Louvre. Hier wie dort fallen die noch flache Rundung des Körpers, die altertümliche Derbheit der Züge und die glatte Faltenlosigkeit der Gewandung in die Augen, vor allem aber die gleiche Darstellung der gewaltigen Lockenperücken, die, namentlich von hinten gesehen, wie bei einigen Bildwerken der Naturvölker, in regelrechte kleine Quadrate zerlegt erscheinen. Von männlichen Darstellungen dieser Entwickelungsstufe ist nur das unbeholfene Reiterrelief aus Prinia im Museum zu Candia zu nennen. Aus dem Peloponnes aber schließt sich hier die prächtige altertümliche Apollongestalt des Museums von Delphi an, die inschriftlich als Werk des Polymedes von Argos (Taf. 37a) bezeichnet wird. Auch sie stellt wahrscheinlich keinen Gott, sondern einen irdischen Jüngling dar. Jedenfalls gehört sie, trotz reiferer Durchbildung z. B. der Gelenke, zu den ältesten Gestalten der geschilderten Art (S. 237). Die ägyptische Gesamthaltung ist gerade hier unverkennbar; und zugleich erscheinen die Maße des breitschulterigen Jünglings als Vorläufer des „quadratischen" Kanons der späteren, durch Polyklet vollendeten Kunst von Argos. Hierher gehört dann aber auch noch der kolossale Kalksteinkopf aus dem Heraion zu Olympia (Abb. 257), der im Museum dieses Ortes aufbewahrt wird. Wir erkennen mit Treu in ihm den mit Blattkrone und Brautschleier geschmückten Kopf des heiligen Sitzbildes, das im Tempel verehrt wurde. Das Gesicht bleibt flach, auch wenn man sich die Nase ergänzt denkt. Oben breit, läuft es unten in ein regelmäßiges Oval aus. Das Haar begrenzt die Stirn in flachen Wellenlinien. Die Ohren sind merkwürdig abstehend gebildet, die Brauen und Lider scharf geschnitten. Die aufgefundenen Farbenspuren lassen keinen Zweifel an der ursprünglichen Bemalung dieses Kopfes, wie aller Steinbildwerke dieser Zeit, aufkommen.

Abb. 260. Nike von Delos, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 241.)

Nur durch die schriftliche Überlieferung kennen wir die „Lade des Kypselos", ein dorisches, ein korinthisches Werk des ersten Viertels des 6. Jahrhunderts, das im Heraion zu Olympia aufbewahrt wurde. Die rechteckige Truhe war aus Zedernholz gezimmert, und teils aus Zedernholz, teils aus Gold, teils aus Elfenbein bestand das Bildwerk, mit dem ihre Vorderseite in fünf Streifen übereinander bedeckt war. Aus der Beschreibung des Pausanias gewinnen wir einerseits einen Einblick in die Art des Übergangs des gesamten epischen Sagenkreises aus der Dichtkunst in die bildende Kunst; anderseits genügt sie, uns die Gesetze strenger Anordnung im Sinne gegenständlicher und formaler Entsprechung ahnen zu lassen, die schon die archaische griechische Kunst beherrschten. Den Stil der Reliefbilder aber können wir uns etwa in der Art jener Darstellungen der Sophilos-Vase (S. 234) denken.

Zu den ältesten erhaltenen Marmorwerken, die das Heraion zu Olympia geschmückt haben, gehört das Weihbecken des dortigen Museums, dessen Bruchstücke Treu offenbar richtig

a



b

c

d

Taf. 37. Marmorstandbilder altgriechischer Jünglinge und Frauen.

a „Apollon" des Polymedes, im Museum zu Delphi. Nach Homolle, „Fouilles de Delphes". — b Männliche Figur aus Paros. Nach Seemanns „Kunstgeschichte in Bildern" (F. Winter). — c und d Weibliche Figuren von der Akropolis, im Akropolis-Museum zu Athen. Nach Photographien der Neuen Photographischen Gesellschaft.

a

b

c

d

Taf. 38. Altgriechische Giebel- und Fries-Bildwerke aus Delphi.

a Dreifußraub des Apollo. Giebel vom Schatzhaus der Knidier zu Delphi, im Museum zu Delphi. — b Zug von Reitern und Wagen. — c Götterversammlung. — d Stück der Gigantomachie. Drei Bruchstücke von den Friesen der Schatzhäuser der Knidier bzw. der Siphnier in Delphi, im Museum zu Delphi. Nach Homolle, „Fouilles de Delphes".

als eine von drei (unterlebensgroßen) Frauen mit den Köpfen getragene Schale (Abb. 258) ergänzt hat. Die Frauen sind mit noch faltenlosen Gewändern bekleidet. Die Darstellung der Gewandfalten und des Haares wurde, abgesehen von den spiralisch gebildeten krausen Stirnlocken, noch dem Pinsel überlassen.

Ehe wir zur Betrachtung der erhaltenen Tempelbildwerke, die als unauslösliche Bestandteile der Bauten erscheinen, übergehen, wollen wir auch die ersten Schritte der ionischen und attischen Bildnerei verfolgen. Die frühionische Bildnerei entwickelte sich auf der Insel Samos und in den benachbarten festländischen Großstädten, wie Milet, Magnesia und Ephesos, die einen zweiten großen Kunstkreis bildeten. Rhoikos und Theodoros von Samos, die wir als Baumeister kennen gelernt haben (S. 225), werden als Einführer des Erzgusses in Griechenland genannt. Kleine volle Bronzefiguren kannte man freilich längst. Es wird sich also um die Einführung des Hohlgusses, des Gusses hohler Statuen um einen festen Kern gehandelt haben. Von Rhoikos, der diese Technik, wie es scheint, selbst in Ägypten kennen gelernt hatte, wird die eherne weibliche Gestalt der „Nacht" genannt, die beim Artemistempel in Ephesos stand. Von Theodoros dagegen werden hauptsächlich Goldschmiedearbeiten erwähnt, wie der Ring des Polykrates, des Tyrannen von Samos, und das silberne Mischgefäß, das Kroisos nach Delphi weihte. Die samisch-milesische Bildnerei bewegte sich, wie schon jene samische weibliche Gestalt des Louvre (Abb. 255b) zeigt, von Anfang an in rundlicherer Formensprache als die kretisch-dorische. Auch die beginnende Fältelung ihres Gewandes kennzeichnet die ionische Kunst. Auffallend weich und rundlich ist dementsprechend auch eine hochaltertümliche bekleidete männliche Statue, die Wiegand in Samos gefunden und in den „Athenischen Mitteilungen" veröffentlicht hat. Der monumentale Zug, den die ionische Bildhauerei dieser Frühzeit von den Ägyptern übernommen, aber tritt am großartigsten in den überlebensgroßen, zum Teil kolossalen Sitzbildern vom Didymaion bei Milet hervor, die den Charakter des uralt orientalischen Steinstils zur Schau tragen. Diese einzigen Überreste des ersten, unter Dareios zerstörten Tempels waren, wie die Sphinxe an ägyptischen Tempelstraßen, an dem Zugangswege aufgestellt, der zum Heiligtum emporführte. Es waren Bildnisstatuen, die die Dargestellten selbst dem Gotte geweiht hatten. Zehn von ihnen sind ins Britisch Museum gekommen, die meisten des Kopfes beraubt, alle vielfach zerbröckelt und zerstoßen (Abb. 259). In der starren Haltung der ägyptischen und der altchaldäischen Sitzbilder (Abb. 116) thronen sie auf hohen Marmorsesseln. Ihre Arme liegen eng am Körper. Ihre Hände ruhen auf den Knieen. Ihre Köpfe blicken geradeaus. Ihre Verschiedenheit liegt in der Behandlung der Gewandung, die an den ältesten dieser Bildwerke den Körper noch fast faltenlos glatt umschließt, an den mittleren senkrechte schmale Falten in der Mitte des Untergewandes, breitere Schrägfaltung im Obergewande zeigt, an den jüngsten schon mannigfaltiger gelegt, gezogen und gefältelt erscheint. Ihrer Größe, ihrer Haltung, ihrer Aufstellung und ihren Inschriften nach erscheinen diese

Abb. 261. Der „Kalbträger", im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 241.)

ionischen Bildnisstatuen des ersten Viertels des 6. Jahrhunderts zugleich als die ältesten Werke ionischer Monumentalbildnerei. Ähnliche weibliche Gestalten sind auch in der Totenstadt Milets gefunden worden; und ähnlich gestaltet ist auch die von Ludwig Curtius bekanntgemachte, auf Samos gefundene Sitzstatue des Aiakes, in dem man den Vater des Polykrates erkennt. Auch hier beginnt das Gewand bereits in Falten zu fallen.

Aus Magnesia stammte der Bildhauer Bathykles, über dessen Hauptwerk, den berühmten, reich mit mythologischem Reliefschmuck ausgestatteten „Thron des Apollon" zu Amyklä unweit Spartas, schon Pausanias ausführlich berichtet hat. Er bezeugt also den ionischen Einfluß, der sich in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts auch im Peloponnes neben dem altkretischen geltend machte. Der Thron war, wie wir durch Reichels Untersuchungen wissen, wahrscheinlich einer jener uralten Anlagen, die als Sitze der unsichtbaren Gottheit verehrt worden waren. Bathykles erneuerte sein Holzgerüst und belegte es mit Bildwerken in getriebener Bronze. Älter als der „Thron" war sein 15 m hohes Apollon-Standbild, das nach Pausanias „einer ehernen Säule

Abb. 262. Dreileibiger Typhon von einem altattischen Giebelbildwerk, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 242.)

glich". Die mythologischen Hauptreliefs waren, wie schon Brunn gezeigt hat, in drei Folgen von je neun Bildern verteilt, die einander nach strenger äußerer und innerer Gesetzmäßigkeit entsprachen.

Keine literarischen Schriftquellen überliefern uns Bildhauernamen von den ionischen Zykladen, von denen Naxos und Paros gleichwohl durch ihre Marmorbrüche berühmt waren und Delos durch sein uraltes Apollonheiligtum zu einem Sammelplatz geweihter Bildwerke wurde. Aber jene „Nikandre" des athenischen Museums (S. 236) und die herbe, streng altertümliche Sphinx (Abb. 243) auf der ionischen Säule im Museum zu Delphi (S. 223) werden inschriftlich als naxische Werke bezeichnet; und beide zeigen, daß die naxische Marmorkunst dieser Zeit bei aller Tüchtigkeit in etwas trockener Ausführung stecken blieb. Der Insel Chios dagegen wird schon durch Plinius eine bedeutende Rolle in der Entwickelung der Marmorbildnerei zugeschrieben. Die ältesten, zuerst von Conze, dann von Lechat abgebildeten überlebensgroßen Marmorgestalten von Chios erinnern allerdings von ferne an jene alten kretisch-dorischen Bildwerke (S. 238), auf die hingewiesen worden, aber doch nicht in dem Maße, daß wir nicht ebensogut mit Poulsen kleinasiatisch-hettitische Einflüsse in ihnen erkennen könnten. Von den alten Marmorbildnern, die hier nach der Überlieferung tätig waren, gehörten Mikkiades und sein Sohn Archermos noch der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts an. Von Archermos wird berichtet, er habe zuerst die Nike, die Siegesgöttin, geflügelt dargestellt. Kein Wunder daher, daß man annahm, ein Originalwerk von Archermos wiedergefunden zu haben, als auf Delos eine Basis mit der Inschrift des Mikkiades und des Archermos und, nicht weit davon,

eine hochaltertümliche geflügelte Nike von parischem Marmor zum Vorschein kam. Treu hat nachgewiesen, daß dieses Marmorbild und jene Inschrift nicht zusammengehört haben können. Aber es wird trotzdem nichts im Wege stehen, uns die geflügelte Nike des Archermos ähnlich so vorzustellen wie jenes in Delos gefundene Marmorbild, das sich im Hauptmuseum zu Athen befindet. Die Göttin ist hier, wie Studniczkas Ergänzung uns vollauf veranschaulicht, in jenem altertümlichen Laufschritt gebildet, der an das Motiv des Knieens erinnert. Da man diesen Schritt besser von der Seite als von vorn wiederzugeben verstand, steht der Unterkörper fast im rechten Winkel zum Oberkörper (Abb. 260). Das Werk gehört also zu den wenigen schon von Julius Lange selbst hervorgehobenen, die in dieser Zeit Ausnahmen vom Gesetz der Frontalität zeigen. Der Kopf ist streng altertümlich. Die Büste ist ziemlich flach und formlos ausgeführt. Die Falten des Gewandes lassen die wohlgestalteten Oberschenkel durchschimmern. Daß Archermos zu den ionischen Meistern gehörte, die ihre Kunst nach Athen getragen haben, zeigt ein auf der Akropolis gefundener Untersatz mit seiner Namensinschrift.

Abb. 263. Giebelecke mit liegender Gestalt von dem 1911 auf Korfu ausgegrabenen Tempel, im Museum zu Korfu. Nach Versakis in „Πρακτικά". (Zu S. 243.)

Auch attische Bildhauer der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts werden von den Schriftquellen nicht genannt, soweit diese nicht Dädalos selbst zu einem Athener machen. Daß Athen sich aber in dieser Zeit zur vornehmsten Kunststadt Griechenlands entwickelte, haben wir schon an seinen Bauten und an seiner Vasenmalerei gesehen. Seine Bildnerei blieb nicht zurück. Der französische Forscher Lechat, der ein Hauptwerk über die attische Bildnerei des 6. Jahrhunderts geschrieben hat, besteht auf der Bodenständigkeit ihrer Entwickelung. Jedenfalls tritt ionische Zufuhr und Einwirkung hier schon früh hervor, jedenfalls aber war das richtige Gleichgewicht, das die attische Kunst erstrebte und erreichte, ihr eigenstes Verdienst. Noch der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts gehört der leider seiner Arme und Füße beraubte, noch starre und schwerfällige Marmorjüngling von Keratia (Nr. 1904) im Nationalmuseum an. Im Übergang steht in derselben Sammlung (Nr. 2720) der über 3 m hohe Riesenbursche vom Kap Sunion, der seine leichte Schwenkung in den Hüften wohl nur der Ungeschicklichkeit der Ausführung verdankt. Das charakteristischste attische Standbild dieser Frühzeit aber ist der berühmte „Kalbträger" (Abb. 261) aus graublauem Hymettosmarmor im Akropolismuseum. Das Motiv ist uralt orientalisch (S. 158). Der Stifter trägt das Kalb, das er der Gottheit weihen will, selbst auf dem Rücken herbei. Mit beiden Händen hält er die Beine des natürlich gebildeten Tierchens vor seiner Brust fest. Der Versuch, das Gewand, mit dem er bekleidet ist, als äußere Körperhülle zu kennzeichnen, ist noch nicht gelungen. In der Geschlossenheit der Anordnung und der Naturfrische der Durchführung aber übertrifft diese feine attische Schöpfung alle übrigen früharchaischen Bildwerke Griechenlands.

Die Entwickelung der eigentlichen monumentalen Tempelplastik der Übergangszeit vom 7. ins 6. Jahrhundert vergegenwärtigen uns zunächst die vier in reichem Farbenschmuck

prangenden, eingehend von Wiegand und von Petersen gewürdigten ältesten Giebelbildwerke der Akropolis zu Athen, in deren Museum sie aufgestellt sind. Das vielleicht älteste dieser Giebelbildwerke, das noch dem 7. Jahrhundert zugeschrieben wird, ist mit Holzschneidewerkzeugen, der Säge, dem Schnitzmesser, dem Rundmeißel und der Raspel, einem einheimischen, äußerst muscheligen Mergelkalkstein in nur wenig erhabener Arbeit abgewonnen worden. Es stellt den Kampf des Herakles mit der lernäischen Hydra dar, deren Schlangenleib die rechte Giebelecke füllt, während in der linken Ecke die Rosse des Jolaos, des Wagenlenkers des Herakles, mit geschickt gesenkten Köpfen den großen Taschenkrebs beschnüffeln, der der Hydra zu Hilfe eilt. Der zweite Giebel zeigt die gleichen kleinen Maße wie der erste. Studniczka hat wahrscheinlich gemacht, daß er dessen Gegenstück an demselben Gebäude gewesen ist, obgleich sein Stil etwas jünger und freier erscheint. In härterem Steine, schon in erhabenerer Arbeit, schon in fortgeschrittener Modellierung, stellt er den Kampf des Herakles mit Triton, dem Meergreis, dar. Der dritte und der vierte dieser uralten Giebel gehören sicher einem und demselben Gebäude, und zwar allem Anscheine nach jenem ältesten dorischen Tempel Athens, dem ersten „Hekatompedon" (S. 219), an, der neben der Stätte des späteren Erechtheions lag (Abb. 316). Zwar sind auch ihre Bildwerke in Erinnerung an ihre hölzernen Vorläufer noch mit den Werkzeugen der Bildschnitzerei hergestellt. Aber sie heben sich, aus festem, hartem Kalkstein gearbeitet, in fast völlig plastischer Rundung reich gefärbt vom angeblich farblosen Hintergrund ab; und ihre Formensprache zeigt bei aller Härte und Steifheit des in sich gefestigten Archaismus doch eine ursprüngliche Naturfrische, die wohltuend berührt. In dem einen dieser Giebel war links, nach rechts gewandt, Herakles dargestellt, im Begriff, den Meergreis Triton zu umfassen, rechts, nach links gewandt, als Zuschauer des Kampfes, ein mächtiges, in der Regel als Typhon bezeichnetes Fabelungeheuer mit drei Oberkörpern, mit drei lebendig dreinschauenden bärtigen Köpfen, mit Flügelansätzen und mit verschlungenen Schlangenleibern, die sich rechts in die Ecke ringeln (Abb. 262). Von dem anderen dieser Giebel sind nur die Bruchstücke zweier gewaltiger Eckschlangen erhalten. Die erhaltene Giebelmitte mit den beiden in der Regel als Zeus und Hera gedeuteten sitzenden Gottheiten scheint einem anderen, kleineren Giebel angehört zu haben. In allen diesen Bildwerken tritt uns eine kräftige, vollsaftige Naturanschauung entgegen, die noch mit dem räumlichen Problem der Giebelausfüllung ringt. Die willkürliche Bemalung erklärt sich nicht sowohl aus der Phantasiewelt, der die dargestellten Wesen zum großen Teil angehören, als aus der hergebrachten dekorativen Farbengebung. Bemerkenswert aber ist die allen diesen vier Giebeln gemeinsame Ausfüllung der Ecken mit Tierleibern, zumeist mit Schlangen- und Fischleibern, die beliebig verlängert werden konnten. Es war eine einfache und bequeme Weise, die Darstellung dem gegebenen Dreieck einzufügen. Erst später lernte man, menschliche Gestalten ungezwungen den Ecken anzupassen.

Abb. 264. Herakles mit den Kerkopen. Metope vom Tempel C zu Selinunt, im Museum zu Palermo. Nach Photographie von Alinari.

Der gleichzeitige peloponnesische Monumentalstil spricht sich in den 1911 durch Dörpfeld auf Korfu ausgegrabenen Giebelfiguren eines frühdorischen Tempels aus (S. 220), die in dem kleinen Museum der Hauptstadt vereinigt sind. Versakis hat sie veröffentlicht. Über die

kunstgeschichtliche Stellung dieser hochaltertümlichen, kretischen Funden verwandten Stücke ist das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen. Eine Giebelmitte nahm jedenfalls die lebhaft bewegte Meduse (Gorgo) ein, die, in kurzem Panzer und Schlangengürtel, mit mächtigen Glotzaugen, schematischen Ringellocken und im Flachrelief gehaltenen Flügeln dargestellt ist. Dazu z. B. ein hingestreckter Mann (Abb. 263), der jetzt mit dem Kopf in der linken Giebelecke liegt, und Bruchstücke einer Gruppe, die Zeus im Kampf mit einem Giganten darstellte. Diesen dorischen Giebelgruppen reihen sich zeitlich von den erhaltenen Metopenbildwerken dorischer Tempel zunächst die drei Gruppen jenes mittleren Burgtempels (C) von Selinunt (S. 220) an, die dem Anfang des 6. Jahrhunderts angehören. Die vielgenannten Bildwerke werden im Museum von Palermo aufbewahrt. Die drei Kalktuffplatten messen etwa einen Meter im Geviert. Dargestellt sind Gegenstände aus der griechischen Heldensage: auf der einen Herakles, wie er die beiden mit dem Kopf nach unten an ein Tragholz gefesselten Kerkopen auf den Schultern davonträgt (Abb. 264); auf der anderen Perseus, wie er, von Pallas Athene beschützt, der zu seiner Linken knieenden, sterbend den Pegasus gebärenden Meduse das Haupt abschlägt (Abb. 265); auf der dritten ein nicht näher bezeichnetes Viergespann in der Vorderansicht. Die rundlichen, glotzäugigen Köpfe der untersetzten Gestalten dieser Metopen sind starr von vorn, ihre Beine und Füße aber scharf von der Seite gesehen, vielleicht um sie nicht über die Vorderfläche vorspringen zu lassen, vielleicht auch aus reinem Ungeschick. Ungeschickt genug wirkt diese Verdrehung, ungeschickt genug die Unterdrückung der Mittelkörper durch die mächtigen Oberschenkel, ungeschickt genug die Art, wie Pallas Athene und die Meduse in den gegebenen Raum gezwängt sind. Um so besser fügt die Darstellung des Herakles mit den Kerkopen sich den Linien des Quadrates; um so lebendiger sind Einzelheiten beobachtet, wie das nach unten herabhängende Haar der Kerkopen; um so kühner erscheint die Verkürzung der Rosse des Viergespanns, deren Hinterbeine hart hinter ihren Vorderbeinen stehen. Es regt sich hier jedenfalls eine gewisse ursprüngliche Kraft; und man empfindet das Bestreben des Künstlers, den gegebenen Raum, dessen quadratischer Gestalt die quadratische Stilisierung der Körperformen entspricht, auszufüllen, ohne den Reliefstil zu verletzen. Obgleich das Relief so hoch ist, daß es kaum noch mit der Hintergrundsfläche zusammenhängt, hält es doch an dem Gesetze fest, das keinem Teile erlaubt, über die ursprüngliche Vorderfläche der Platte hinauszugreifen. Kaum minder altertümlich erscheinen die drei stark verwitterten Metopenreliefs von Selinunt in demselben Museum, deren eines Europa auf dem Zeusstiere, deren zweites eine sitzende Sphinx, deren drittes Herakles als Stierbändiger darstellt. Auch sie tragen den Stil des griechischen Vollreliefs im Gegensatz zum Flachrelief, das selbst dann noch in der Regel an der Profilstellung der Gestalten festhielt, als die Malerei sich, ihrer eigenen Natur entsprechend, von ihr befreite. Etwas reifer erscheinen die Metopenbildwerke des Museums zu Delphi, die in der Regel zu dem sogenannten Schatzhause der Sikyonier, unter dem sie gefunden worden, in Beziehung gesetzt werden. Am schönsten ist die Metope im Friesstil, die den Beutezug des Idas und der Dioskuren darstellt. Ein großartig monumentaler Zug liegt in der Haltung der neben ihren Rindern

Abb. 265. Athene, Perseus und Meduse. Metope vom Tempel C zu Selinunt im Museum zu Palermo. Nach Photographie von Alinari.

herschreitenden Gestalten. Weniger gut erhalten sind die Metopen, die Europa auf dem Stier und das Schiff Argo mit Orpheus und den Dioskuren wiedergeben. Die Bemalung auf dem gelblichen Steingrund zeigt hier noch die Farbensprache der altkorinthischen Vasen.

Selbstverständlich dieselbe Farbensprache zeigen die Terrakottaaufsätze und Köpfe von jenem alten Holz- und Tontempel zu Thermos, die dem athenischen Museum gehören. Wenn Poulsen recht hat, die sogenannten Etagenperücken, d. h. die wagerecht gewellte Haartracht, für älter zu erklären als die „Perlenperücken" mit zugleich senkrechter Teilung, so tritt uns dieser Altersunterschied in verschiedenen dieser Köpfe entgegen. Die ältere gewellte Haartracht zeigt aber auch ein steinerner Metopenkopf derselben Sammlung, der von dem frühgriechischen Burgtempel zu Mykenä stammt.

Indem wir sahen, wie die griechische Kunst sich auf allen Gebieten aus formlosen Anfängen durch orientalische, teils von Westasien, teils von Ägypten gekommene Einflüsse hindurch zu einem nationalen, innerlich selbständigen Stil emporarbeitete, in dem unmittelbare, wenn auch noch befangene und, wie Löwy gezeigt hat, mehr der Erinnerung als absichtlicher Beobachtung entstammende Naturanschauung sich mit strengster Gesetzmäßigkeit paarte, haben wir zugleich beinahe den ganzen Ornamentenschatz der Griechen, der sich überall in den gleichen Bahnen entwickelte, kennen gelernt. Nur in der Aufnahme natürlicher Pflanzengebilde werden wir der griechischen Zierkunst noch neue Formen zuwachsen, die alten Formen aber werden wir sich vereinfachen und veredeln sehen. Von nun an handelt es sich nicht mehr um die Entstehung, sondern um die selbständige Weiterentwickelung, Ausbreitung und Ausbildung der künstlerischen Formensprache der Griechen; und von nun an sehen wir denn auch, obgleich die namenlosen Kunstwerke noch in der Mehrheit bleiben, auf allen Gebieten namhafte griechische Künstler die Leitung der Weiterentwickelung in die Hand nehmen.

2. Die griechische Kunst von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis zu den Perserkriegen (um 550—475 v. Chr.).

Im 6. Jahrhundert wurden die einflußreichsten griechischen Staaten von Tyrannen beherrscht, die, wie Pisistratos in Athen, gewalttätig und kunstsinnig zugleich, die Städte mit Prachtbauten schmückten, in deren Schatten alle Künste eine erste, strenge, keusche Blüte entfalteten. Die Vorherrschaft, die die reichen Lyderkönige, deren letzter Krösos war, über die hellenische Küste Kleinasiens ausübten und den Persern vererbten, hinderte die blühenden ionischen Städte dieses Landstriches nicht, sich aufs lebhafteste an der Entwickelung der hellenischen Kunst zu beteiligen. Die Inseln aber, wie Samos unter der Tyrannis des Polykrates, wie Chios, Naxos und Delos, waren die eigentlichen Ausgangspunkte des griechischen Künstlerlebens dieses Zeitraums.

Der Geschichte der Baukunst gebührt nach wie vor der Vortritt. Im Übergang stehen die großen ionischen Meister und Bauwerke, auf die schon hingewiesen worden ist (S. 225). An den drei strahlenden Marmortempeln zu Samos, Ephesos und Didyma wurde bis weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus weitergebaut. Das Heraion zu Samos soll ein Tempel mit zehn Säulen an den Schmalseiten und dementsprechend mit doppeltem Säulenumgang (Dipteros) oder ein solcher mit nur einem Umgang an der Stelle der äußeren Säulenreihe eines Dipteros (Pseudodipteros) gewesen sein. Der Artemistempel zu Ephesos wurde erst lange nach den Perserkriegen vollendet, 356 v. Chr. durch Herostratos' ruchlose Brandstiftung zerstört und dann unter Alexander dem Großen in seiner zweiten Gestalt neu erbaut. Schon

Taf. 39. Das im Museum zu Delphi wiederaufgebaute und ergänzte sogenannte Schatzhaus der Knidier in Delphi.

Nach Photographie von Giraudon.

Taf. 40. Das wiederaufgebaute und ergänzte Schatzhaus der Athener in Delphi.

Nach Photographie der English Photographic Society in Athen.

der alte Bau des Chersiphron aber war ein mächtiger ionischer Dipteros mit 8 Prachtsäulen an den Schmalseiten, ihrer 20 an den Langseiten. Daß Krösos, der 546 dem Perserkönig unterlag, einen Teil dieser gewaltigen Marmorsäulen gestiftet hatte, ist durch eine Inschrift an einem der ausgegrabenen Bruchstücke bestätigt worden; und dasselbe Bruchstück, das im Britisch Museum zu London aufbewahrt wird, zeigt, daß schon die Säulen dieses ersten Artemistempels zu Ephesos sogenannte columnae caelatae waren, deren unteren Teil ein reich mit plastischem Bildwerk verzierter Mantel umhüllte (Abb. 266). Altertümlich genug aber wirken ihre erhaltenen Kapitelle, deren ionische Voluten zum Teil hinter Rosetten versteckt werden, wirkt jenes Bildwerk an ihren Sockelmänteln und erscheint die überreiche Gliederung und wagerechte Furchung ihrer hohen Fußstücke. Ähnlich gegliedert sind die Säulenbasen des Heraion zu Samos (Abb. 267). Ihrer Gesamterscheinung nach aber waren diese beiden ältesten Tempel des vollendeten ionischen Stils schon reife Meisterwerke der Baukunst. Vergegenwärtigen wir uns, daß der Tempel von Ephesos etwa 127 m lang war, daß seine Säulen 18 m hoch waren, daß seine Länge also inwendig ungefähr der des Kölner Domes gleichkam, während die Höhe seiner Säulen etwa der der Seitenschiffe der großen rheinischen Kathedrale entsprach, so werden wir verstehen, daß die Alten ihn schon seiner räumlichen Machtentfaltung wegen zu den Wunderwerken der Welt rechnen konnten. Das Didymaion bei Milet endlich, das Heiligtum des Apollon Philesios, das schon 494 von Dareios zerstört wurde, hatte, wenigstens in seiner späteren Gestalt, 10 Säulen an jeder Schmalseite, 21 an jeder Langseite. Strabos Nachricht, es sei ohne Dach gewesen, hat seine Einreihung unter die bestrittenen, wenngleich von Vitruv ausdrücklich bezeugten Hypäthraltempel veranlaßt. Doch meinen neuere Forscher (Borrmann), Strabos Nachricht nur so verstehen zu sollen, daß das spätere Didymaion unvollendet geblieben sei.

Als älteste erhaltene ionische Gebäude auf dem griechischen Festland sind die Schatzhäuser der Siphnier und der Knidier zu Delphi anzusehen, die, wie ihre dorischen Nachbarn, die Gestalt kleiner Antentempel hatten. Ihre Vorhallen wurden anstatt der Säulen von je zwei strengen Jungfrauengestalten getragen, die zugleich die ältesten erhaltenen „Karyatiden" sind. Als „Schatzhaus" der Knidier ist eines dieser Häuser (Taf. 39) im Museum zu Delphi wieder aufgerichtet worden. Die Frage, ob die Schatzhäuser der Knidier und der Siphnier nicht verwechselt und ob der wiederaufgerichtete Bau richtig zusammengesetzt worden sei, ist, seit Pomtow sie aufgeworfen, viel erörtert worden. Jedenfalls sind die Bruchstücke von beiden Karyatidenpaaren erhalten. Noch dem 6. Jahrhundert wird aber auch die Halle der Athener in Delphi zugeschrieben, deren schlanke, weitgestellte, auf einen hölzernen Oberbau hinweisende ionische Säulen die ersten dieses Stiles gewesen zu sein scheinen, die die Athener ausführen ließen.

Die meisten Tempel auch dieses Zeitraumes, von denen sich greifbare Teile erhalten haben, gehörten der dorischen Ordnung an.

Am Zeustempel (Olympieion) unter dem Burgberg zu Athen, einem der gewaltigsten dorischen Gebäude des 6. Jahrhunderts, bauten Antistates, Kallaischros, Antimachides und Porinos. Der Sturz der Söhne des Pisistratos (510 v. Chr.) unterbrach den Bau, der erst gegen 174 v. Chr. in anderer Bauart wieder aufgenommen wurde. Nicht genannt dagegen werden die Baumeister des pisistratischen Athena-Tempels auf der Akropolis zu Athen, des zweiten „Hekatompedon", dessen Name auf seine 100 Fuß lange Zella deutet. Umgebaut wurde nun das „erste Hekatompedon": das eigentliche Tempelhaus mit seiner Ostzella und seinem dreiteiligen Hinterhaus blieb erhalten; die Antenhallen seiner beiden Schmalportale

aber wurden, wie auch Collignon mit Dörpfeld annimmt, wahrscheinlich durch zwei antenfreie vierfäulige ionische Hallen ersetzt (Abb. 316). Dementsprechend wurde die Zella, wie später die des Parthenon, mit einem Bildfries umgeben, und dieser ionisierte Bau wurde dann mit einem Umgang von 6 : 12 Säulen und dementsprechend natürlich mit neuen Giebeln ausgestattet. Allgemein anerkannt aber ist die Jonisierung der äußeren Zella nicht. Strnck z. B. gibt sie nur fürs Innere zu. In den Perserkriegen wurde der Tempel zerstört, dann aber, wie es scheint, wiederaufgebaut.

In die Zeit der Pisistratiden fällt auch die Errichtung des großen dorischen Apollontempels zu Delphi, als dessen erste Baumeister Trophonios und Agamedes genannt werden. Ihr Tempel, der 548 v. Chr. abbrannte, wurde durch einen noch langgestreckten dorischen Peripteros von 6 : 15 Säulen ersetzt, der ebensowenig erhalten ist, aber seinem Grundriß nach im späteren Neubau des Spintharos von Korinth (373 v. Chr.) nicht verändert worden zu sein scheint. In Sparta dagegen wirkte um die Wende des 6. Jahrhunderts zum fünften und darüber hinaus der einheimische Baumeister und Bildner Gitiades, dessen Hauptwerke der Tempel und das Bild der Athena Chalkioikos waren. Schon der Beiname der Göttin deutet an, daß ihr Haus von Erz war. Jedenfalls war der Bau des Gitiades inwendig mit schimmernden Erzplatten bekleidet, denen der von Pausanias geschilderte reiche Reliefschmuck in getriebener Arbeit ein ansehnliches künstlerisches Leben verlieh.

Abb. 266. Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos, im Britisch Museum. Nach Overbeck. (Zu S. 245.)

Von den Baumeistern, die vor den Perserkriegen in Olympia tätig waren, lernen wir nur Pyrrhos, Lakrates und Hermon kennen, denen die Erbauung des Schatzhauses der Epidamnier zugeschrieben wird. Anschaulichere Reste aber haben sich aus dieser Zeit vom Schatzhaus der Megarer in Olympia erhalten, dessen Triglyphenfries noch nicht um den ganzen „templum in antis“ herumgeführt, sondern auf die Vorderseite beschränkt ist.

Die Weiterentwickelung des dorischen Stiles, die sich in der nach und nach erfolgenden Ausscheidung der Blätterkranz-Hohlkehle am Säulenhalse, in der strafferen Anziehung aller Linien, in der allmählichen Veredelung aller Verhältnisse (Abb. 234) ausspricht, läßt sich am besten an erhaltenen Tempeln Siziliens und Unteritaliens verfolgen. Nur wenig jünger als jener Tempel D von Selinunt, die sogenannte Basilika und der sogenannte Cerestempel von Pästum (S. 220), war der mittlere Tempel (Tempel F) auf dem östlichen Hügel von Selinunt. Die Säulen dieses Tempels (6 : 14) haben teils noch 16, teils schon 20 Furchen; und die Furchen einiger Säulen seiner Vorhalle zeigen die Besonderheit, daß sie, wie im ionischen Stile, nicht scharfkantig aneinanderstoßen, sondern durch Stege getrennt sind. Noch im Übergang zum entwickelten Dorismus stehen diese Säulen auch, sofern sie noch eine schwache Hohlkehle

unter den Kapitellen tragen. Merkwürdig aber sind die Schranken in den Säulenzwischenräumen des Umganges dieses Tempels. An ihn schließt sich sein Nachbar an, der niemals ganz vollendete, jetzt in Trümmern liegende, wahrscheinlich dem Apollon geweihte größte Tempel von Selinunt, der Tempel G, von dessen 8:17 Säulen die älteren noch die Hohlkehle unter den Kapitellen zeigen, während die jüngeren, frühestens dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörenden sie bereits aufgegeben haben. Von den sizilischen und unteritalischen Götterhäusern gehören der sogenannte Herakles-Tempel zu Girgenti (Akragas) mit seinen 6:15 Säulen, seinen ungeschlachten Antenkapitellen, seinen noch hohen und schweren Gebälk, der zweite Tempel zu Metapont und der altgriechische Tempel zu Pompeji, um dessen Erforschung F. v. Duhn und L. Jacobi sich verdient gemacht haben, dem Ende des 6. Jahrhunderts an. Der alte Tempel von Pompeji war mit seinen 7 Schmalseiten- und nur 11 Langseiten-Säulen der breiteste und kürzeste aller bekannten dorischen Tempel, und sein Säulenumgang lag so weit von seinen Zellawänden entfernt, daß er als Pseudodipteros (S. 244) gewirkt haben muß.

Den Anfang des 5. Jahrhunderts vertritt dann der wegen seines Giebelbildwerks in der Münchener Pinakothek viel genannte Tempel auf der Höhe der Insel Ägina (Abb. 268). Früher wurde er allgemein als Athenatempel, seit Furtwänglers letzten Ausgrabungen wird er meist als Tempel der Aphaia, einer alten, der Artemis verwandten Frauengöttin, bezeichnet. Furtwängler hat Reste des Tempels des 6. Jahrhunderts aufgedeckt, dessen altertümliche Werkstücke noch in den alten Terrakottafarben (weiß, gelb, schwarz, braunrot) bemalt waren, die erst im Neubau den Marmorfarben (blau, rot, weiß) Platz machten. Vom Neubau, der erst kurz vor den Perserkriegen vollendet wurde, stehen noch 22 dorische, zum Teil monolithe, leicht verjüngte und geschwellte Poros-Säulen mit altertümlich ausladenden, aber nicht mehr von einer Hohlkehle unterschnürten Kapitellen. Im ganzen war der Tempel von 6:12 verhältnismäßig weitgestellten Säulen umgeben. Das Haus war aus Kalkstein (Poros), das Dach aus Marmor gefügt. Das Innere war durch zwei zweistöckige Säulenreihen in drei Schiffe geteilt. Strenge und Milde, Kraft und Anmut zugleich sprechen sich noch in den weithin schimmernden Trümmern dieses Tempels aus.

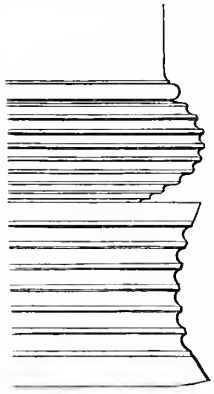


Abb. 267. Säulenbasis vom Heraion zu Samos. Nach Baumeister. (Zu S. 245.)

Schon der Zeit der Perserkriege gehört das schöne Schatzhaus der Athener in Delphi an, das einzige von allen, das an der Ausgrabungsstätte wieder aufgerichtet worden ist. Den Antentempel gibt es in reifster Gestalt wieder. Im Gegensatz zu dem der Megarer ist es an allen Seiten mit einem Metopenfries geschmückt. Die Kapitelle der beiden strammen dorischen Säulen seiner Vorhalle haben nur noch einen leichten Anflug archaischer Schwerfälligkeit bewahrt (Taf. 40).

Über die griechische Malerei des 6. Jahrhunderts geben die Schriftquellen uns verhältnismäßig geringen Aufschluß. Mit einer Fülle von Malernamen und von „bezeichneten", d. h. mit Töpfer- und Künstlerinschriften versehenen Bildern überschüttet uns dagegen die erhaltene Vasenmalerei dieses Zeitraums. Doch müssen wir, ehe wir uns ihr zuwenden, immerhin die Schriftquellen reden lassen.

Alte Schriftsteller berichten, die Malerei sei von dem Bestreben ausgegangen, den auf eine Wandfläche oder eine Tafel geworfenen Schatten eines lebenden Wesens festzuhalten;

die einen hätten den Umriß nachgezeichnet und dadurch eine Linearmalerei geschaffen, die bald durch die Hineinziehung der inneren Linien vervollkommnet worden sei; die anderen hätten gleich den ganzen Schatten mit einer Farbe ausgefüllt und dadurch die monochrome Malerei ins Leben gerufen, die ein bestimmter Künstler durch Hinzufügung der roten Farbe belebt habe. Daß in der Tat eine Malerei mit Umrissen und eine schattenrißartige Malerei mit voller Farbenausfüllung, der die Innenzeichnung eingeritzt wurde, in alter Zeit nebeneinander hergegangen sind, lehrt ein Rückblick auf die älteste Vasenmalerei, die wir kennen gelernt haben (S. 228—234); auch daß im herrschenden Terrakottastil zum Schwarz der monochromen

Abb. 268. Der Athenatempel auf Ägina. Nach Photographie. (Zu S. 247.)

Malerei zuerst Rot hinzutrat, wissen wir bereits. Ekphantos von Korinth hat vielleicht der Erfinder dieser roten Zutaten geheißen. Weitere Fortschritte werden mit dem Namen des Eumaros (oder Eumares) von Athen in Verbindung gebracht. Dieser soll zuerst Mann und Frau unterschieden und Menschen jedes Alters zu kennzeichnen verstanden haben. Natürlich denkt man hierbei an die Darstellung der Frauen mit weißer, der Männer mit schwarzer Farbe, die wir bereits im Übergangsstil der Vasenmalerei angebahnt fanden (S. 232). Bedeutender schon waren die Fortschritte, die Kimon von Kleonai zugeschrieben wurden, der bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts hinein tätig gewesen sein kann. Plinius sagt zuerst, er habe, an die Fortschritte des Eumaros anknüpfend, die Schräganſichten (obliquas imagines) erfunden, wobei man trotz aller anderen Deutungen zunächst an die richtige Verkürzung von Kopf, Brust, Leib, Armen und Beinen denken wird, vielleicht sogar schon an die richtige Seitenansicht des menschlichen Auges, das die Vasenmalerei noch bis über die Perserkriege hinaus trotz der Seitenansicht der Köpfe wie von vorn gesehen zeigte. Selbst mit älteren

Forschern an Dreiviertel-Ansichten zu denken, verwehrt der Ausdruck obliquas imagines nicht, den Klein allerdings nur auf die Verwandlung der schwarzfigurigen in die hellfigurige Malerei bezieht. Leichter verständlich fährt Plinius fort, Kimon habe zuerst die Verschiedenheit der Gesichter, das Zurück-, Empor- und Hinabblicken dargestellt, die feine Gliederung der Körperteile angedeutet, die Adern hervorgehoben, die Falten und Bausche der Gewänder angegeben; und alle diese Fortschritte werden wir nach und nach wirklich in der Vasenmalerei auftauchen sehen.

Abgesehen von den Malereien auf Tonplatten und Tongefäßen haben sich erklärlicherweise nur äußerst sparsame Reste der griechischen Malerei aus der Zeit vor den Perserkriegen erhalten. Zwischen bemalten Flachreliefs und wirklich flachen Malereien fand damals auch in Griechenland noch kaum ein Stilunterschied statt. Eher als eine Votivtafel denn als Bestandteil eines Grabsteins erscheint die von Dragendorff bekanntgemachte Marmorscheibe des Nationalmuseums aus Athen, die dem Andenken eines berühmten, thronend dargestellten Arztes gewidmet ist. Die strengen Umrisse sind auf dem Stein vorgezeichnet, dann farbig ausgefüllt, dann mit der Innenzeichnung versehen. Interessant ist sodann die gemalte Darstellung einer Siegesgöttin auf der Innenseite des Marmorschildes der Athena des alten Gigantengiebels im Akropolismuseum. Auch einige jener attischen Grabstelen im Hauptmuseum zu Athen, die mit dem Reliefbildnis des Verstorbenen versehen zu sein pflegen, sind nur mit Lineargemälden geschmückt, die freilich zumeist kaum noch erkennbar sind. Auf der Stele des Lyseas (Abb. 269) hebt sich die lebensgroße Gestalt des Verstorbenen, der sich in feierlicher Ruhe, mit dem Becher in der gesenkten Rechten, dem heiligen Zweige in der erhobenen Linken, zum Trankopfer bereitet, in strengen, edlen, hell ausgesparten Umrissen vom dunklen Grunde ab. Von den alten Farben hat sich, abgesehen vom Purpur des Untergewandes, nur wenig erhalten. Vom Kopf des Lyseas ist leider nur noch der untere Teil vorhanden. Beide Fußsohlen haften noch streng altertümlich am Boden. Der Sockel stellt einen Reiter dar. Die Buchstabenform der Inschrift weist das Gemälde in die Zeit des Pisistratos. Seinem ganzen Charakter nach ist es ein gutes Beispiel jener altattischen Malerei auf Marmor, aus der sich die rotfigurige Vasenmalerei vielleicht erst entwickelt hat. Verwandt ist die Malerei eines Ephebenkopfes auf Marmor, der in der Nähe des Vorgebirges Sunion gefunden wurde. Das Auge sitzt auch hier noch wie von vorn gesehen im Profilantlitz. Girard führt gerade diesen Kopf und die Lyseasstele zur Veranschaulichung der Kunststufe des Kimon von Kleonai an; doch stellen wir uns wenigstens dessen Augenzeichnung freier vor.

Abb. 269. Stele des Lyseas, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Löschke.

Der Stil der bemalten attischen Tontafeln dieser Zeit stimmt genau mit dem der bemalten Tongefäße überein. Noch ganz dem 6. Jahrhundert gehören die attischen Tontafeln des Berliner Museums an, die 1872 in der Nähe des Dipylontores gefunden wurden. Nur in Bruchstücken erhalten, lassen sie sich doch im Geiste ergänzen (Abb. 270). Es sind große, sich von Tafel zu Tafel fortsetzende Bestattungsbilder, mit denen vielleicht ein Grab geschmückt war. Die „Prothesis", die Ausstellung und Beweinung des Toten, die Trauerversammlung im Sterbegemach, die Züge der Reiter und Viergespanne kommen trefflich im Stil der mittleren Zeit der schwarzfigurigen Vasen zur Geltung. Die Frauen sind dementsprechend weiß mit mandelförmigen, von vorn gesehenen Augen in strengen Profilköpfen dargestellt; die

Männer erscheinen schwarz, mit den herkömmlichen kreisrunden Augen, denen zu beiden Seiten ein kleiner Strich angesetzt ist. Die Innenlinien bringen ein reiches zeichnerisches Leben in die noch strengen, herben, aber doch schon wohlverstandenen Schattenrisse. Der monochrome Grundzug des Stils ist durch reiche Deckfarbenzutaten gehoben. Weiß, gelb und rot in verschiedenen Abstufungen schaffen bereits stilvolle Farbenakkorde. Etwas jünger ist eine Tontafel mit einer ähnlichen Bestattungsszene im Louvre.

Andere Pinakes dieser Art, die zum Teil als Vorlagen für Vasenmaler gelten, haben sich in Athen erhalten. Von besonderer Wichtigkeit ist das Bruchstück einer Tontafel des Akropolismuseums, das um 500 entstanden sein mag. Es stellt einen lebhaft nach links ausschreitenden Krieger auf weißem Grunde dar. Mit dem Weiß des Grundes bilden das Braun der Fleischfarbe, ein violettes Rot und ein kräftiges Schwarz einen einfachen Farbenvierklang. Das Auge sitzt noch unperspektivisch im Kopfe. Das Bild vertritt sicher eine ältere Kunststufe als die Wandmalerei des Polygnot, vergegenwärtigt uns aber jene von den Schriftstellern erwähnte „Malerei mit vier Farben", die einige Forscher, denen wir hierin nicht folgen können, sich bis weit in die hellenistische Zeit fortgesetzt denken.

Abb. 270. Attische Tontafel, im Berliner Museum. Nach den „Antiken Denkmälern". (Zu S. 249.)

Daß schon die gleichzeitige Wandmalerei sich nicht auf die vier Farben der Tonmalerei beschränkte, zeigen, von der blau-weiß-roten Marmormalerei abgesehen, die Wandgemälde aus Gräbern Unteritaliens und Etruriens, die jedenfalls von der gleichzeitigen oder früheren griechischen Wandmalerei abhängen.

Die Tongefäße dieser Zeit verraten das fortschreitende künstlerische Feingefühl der Griechen schon in ihren Formen, die sich jetzt allmählich aus der alten Rundlichkeit zu größerer Schlankheit und feinerer Gliederung erheben. Wie Fuß, Bauch, Hals, Ausguß (wo ein solcher erforderlich war) sich aneinander anschließen und sich mit einem oder mehreren Henkeln verbinden, das ist mit tadellosem, für alle Zeiten vorbildlichem Geschmack in jedem Falle dem Gebrauchszweck des Gefäßes angepaßt und dem Auge wohlgefällig gestaltet worden. Die Amphora ist zum Aufbewahren von Flüssigkeiten, die Hydria zum Wasserholen, der Krater zum Mischen von Flüssigkeiten, die Kyathis zum Schöpfen bestimmt. Eingeschenkt wird aus der Kanne (Oinochoe), getrunken wird aus der Schale (Kylix) oder dem Becher (Kantharos). Lekythoi sind schlanke Henkelkrüge, die zur Aufbewahrung von Salb- oder Weiheöl im Totendienst benutzt wurden. Aryballoi sind bauchige Gefäße ähnlicher Art. Daß die erhaltenen Stücke meist nicht zum wirklichen Gebrauch bestimmt gewesen, sondern eigens zum Gräberschmuck hergestellt worden, tut der Schärfe der kunstgewerblichen Kennzeichnung ihrer Formen keinen Abbruch.

Das 6. Jahrhundert ist die klassische Zeit der schwarzfigurigen, aber auch die Entwickelungszeit der rotfigurigen Vasenmalerei, deren erste, strengste, herbste Blüte bis in die Zeit der Perserkriege hinabreicht. Athen wird im 6. Jahrhundert zum Mittelpunkte der Erzeugung von Tonvasen; aber andere Städte, wie Klazomenä in Kleinasien, Naukratis in Ägypten und Chalkis auf Euböa, beteiligen sich am Wettbewerb; Korinth versucht noch mitzuhalten; auch Sparta folgt; Etrurien beruft, um die steigende Nachfrage zu befriedigen, ionische

Vasenmaler, die auf italischem Boden ostgriechische Fabriken errichten; aber die attischen Vasenfabriken überflügeln rasch alle anderen; und gerade in ihnen lenkt zunächst die schwarzfigurige Vasenmalerei in die Bahnen strengen Stilgefühls ein. Wie unbefangen daneben die Vasenmaler der entfernteren Kolonien lebendige Anschaulichkeit innerhalb ihrer altertümlichen Gebundenheit erstrebten, zeigt z. B. die vielgenannte Arkesilas-Schale (Taf. 42a) im Pariser Münzkabinett. König Arkesilas von Kyrene, der griechischen Pflanzstadt in Libyen, sitzt an Bord eines Schiffes und läßt sich das Sylphion zuwägen, das gleich im unteren Schiffsraum verstaut wird. Die Arbeiter werden uns in lebendiger, noch regelloser Beweglichkeit vorgeführt. Die Augen der männlichen Profilköpfe werden noch mandelförmig von vorn gesehen wiedergegeben. Die schwarzfigurige Darstellung steht auf weißem Grunde. Zurzeit herrscht freilich die Ansicht, daß diese und andere „kyrenäische" Vasen in Sparta hergestellt worden seien. Daß in Sparta weißgrundige Gefäße mit schwarzfigurigen Darstellungen zu Hause gewesen, haben

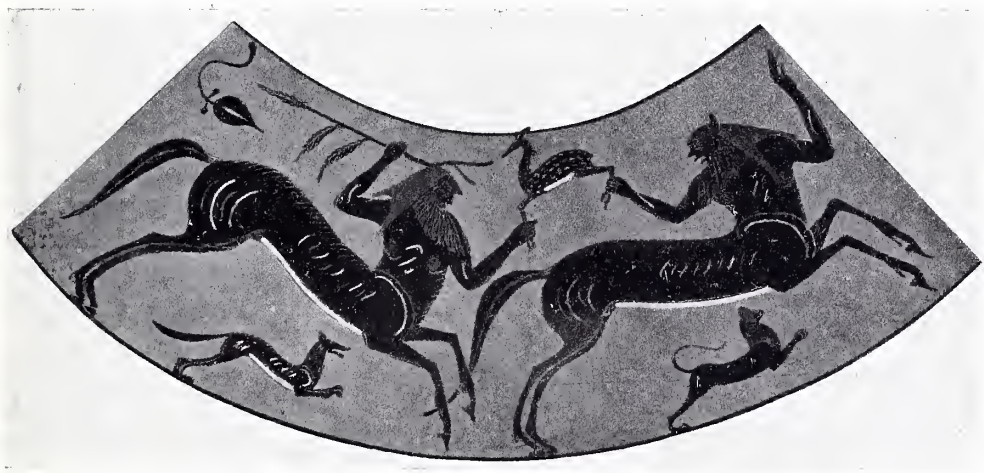


Abb. 271. Northampton-Gefäß mit Zentaurenjagd, in der Vasensammlung zu München. Nach Sieveking und Hackl.

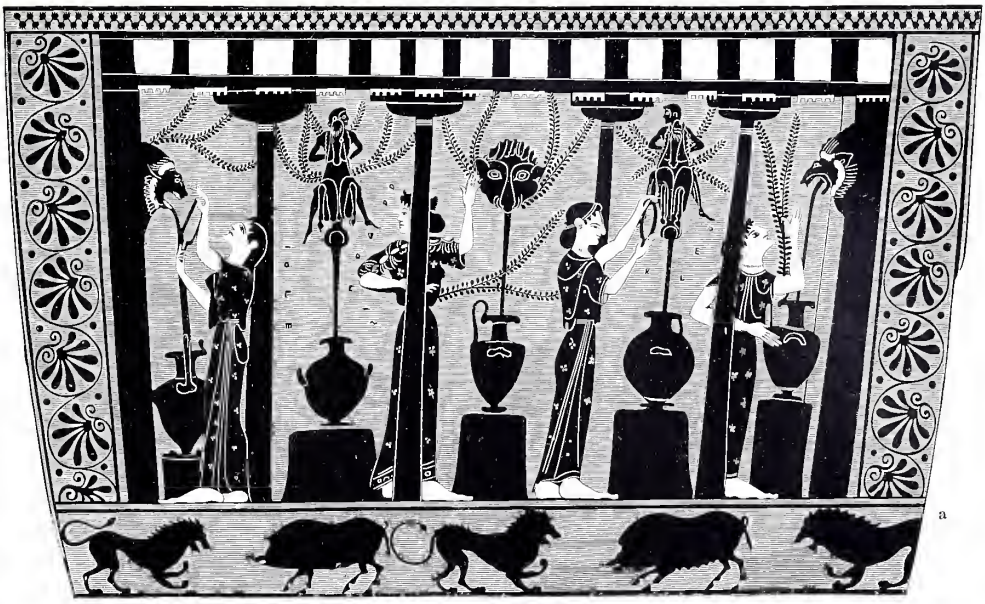
die neueren dortigen Ausgrabungen allerdings bewiesen; aber daß gerade diese entschieden kyrenäische Darstellung von ionischer Lebendigkeit und verwandte Vasenbilder in Sparta erzeugt sein sollten, ist, worauf schon Margareta Heinemann hingewiesen, keineswegs einleuchtend.

Die ionische Vasenmalerei dieser Zeit zeichnet sich nach wie vor mehr durch die Warmblütigkeit und Lebendigkeit ihrer Kunst, zu erzählen, als durch Strenge und Geschlossenheit der Anordnung aus. Auf ihre Vorliebe für landschaftliche Andeutungen, wie Bäume, Lauben, Felsen, die sich im Auge des Beschauers zu Wäldern, Hainen, Gärten oder Meergestaden ergänzen, hat Margareta Heinemann hingewiesen. Klazomenä in Kleinasien gilt als Erzeugungsstätte der drei prächtigen Tongefäße, die nach den in Castle Ashby zu Northampton befindlichen Stücken als Northampton-Gruppe zusammengefaßt werden. Die beiden bekanntesten Gefäße dieser Art gehören der Münchener Vasensammlung. Das größere von ihnen ist am Bauche und Halse mit Lotosblüten und Palmettenkränzen, am Fuße und am Rande aber schon mit griechischen Efeukränzen geschmückt, während ihre Figurenbilder die Befreiung der Io und eine lustige Zentaurenjagd schon fast ohne Füllornamente darstellen (Abb. 271). Zu den nach Etrurien verschifften ionischen Gefäßen dieser Zeit gehören die in Caere gefundenen „Caeretaner Hydrien", deren Grund bereits die schöne rote Tonfarbe des reifen Archaismus zeigt. Tierfriese wechseln

mit draſtiſchen Erzählungen, wie ſie die „Buſiris-Vaſe“ der Wiener Sammlung und die Kerberos-Hydria des Louvre zeigen. Die Würzburger Phineus-Schale mit der Darſtellung des blinden Königs Phineus, dem die Harpyien die Speiſe rauben, hat einer anderen Gruppe ioniſcher Gefäße den Namen gegeben, deren Außenſeite mit den Unheil abwehrenden großen Menſchenaugen geſchmückt ſind (Augenſchalen), während ihre von ioniſcher Anſchaulichkeit und ioniſchem Übermut ſtrotzenden mythologiſchen Innenbilder ihre fortſchrittliche Richtung ſchon durch die Andeutung der Gewandfalten verraten.

Abb. 272. Die François-Vaſe, im archäologiſchen Muſeum zu Florenz. Nach Furtwängler und Reichold.

Die Stadt Chalkis auf Euböa führte ihre Vaſen vorzugsweiſe nach der ioniſchen Pflanzſtadt Kyme am Tyrrheniſchen Meere aus; und dieſe „tyrrheniſchen“, in Wirklichkeit chalkidiſchen Tongefäße, von denen die Würzburger Amphora mit Reiterbildern und die Louvre-Amphora mit Herakles' Geryones-Abenteuer erwähnt ſeien, zeichnen ſich durch die packende Veranſchaulichung epiſcher Begebenheiten und die ſaubere Technik ihrer glänzenden Firnismalerei aus. Am deutlichſten aber ſpiegelt die Weiterentwickelung der griechiſchen Vaſenmalerei ſich in den faſt auf Attika beſchränkten Vaſen mit Künſtlerinſchriften wider, deren Zuſammenſtellung ſich beſonders W. Klein angenommen hat. An der Spitze der ſchwarzfigurigen attiſchen Vaſenmalerei ſteht die berühmte, nach ihrem Entdecker benannte „François-Vaſe“ im archäologiſchen Muſeum zu Florenz (Abb. 272). Sie ſelbſt iſt mit dem Namen des Ergotimos als formengebenden Töpfers, des Klitias als Malers bezeichnet. Es iſt ein großes Miſchgefäß, über und über mit mythologiſchen Darſtellungen bedeckt, die das Thema von Kampf und Streit, auf die Friede und Verſöhnung folgen, von der Hochzeit des Peleus und der Thetis ausgehend, durch verſchiedene Sagenkreiſe hindurch verfolgen. Altertümlich und orientaliſierend wirkt noch die Anordnung in Parallelſtreifen, wirkt noch der unterſte Bauchſtreifen mit ſeinem Palmettenbaum zwiſchen Sphinxen und Greifen, wirkt noch die Darſtellung der geflügelten, löwenwürgenden (ſogenannten perſiſchen) Artemis an den Henkeln.



a

b

c

Taf. 41. Altgriechische Vasenmalerei.

a Frauen am Brunnen. Attisches Vasenbild, im British Museum. Nach den „Antiken Denkmälern". — b Schale des Epiktet, im Berliner Museum. Nach Gerhard. — c Vase des Andokides, im Berliner Museum. Nach Gerhard.

a

b

c

d

Taf. 42. Altgriechische Vasenbilder.

a Arkesilasschale aus Kyrene oder Sparta, im Münzkabinett zu Paris. Nach Rayet und Collignat. — b Schale von Python und Epiktetos, im British Museum. Nach Furtwängler und Reichhold. — c Landung des Theseus auf Delos von der François-Vase, im Museum zu Florenz. Nach Furtwängler und Reichhold. — d Schiffskampf vom Krater des Aristonothos, im Konservatorenpalast zu Rom. Nach den „Österreichischen Jahresheften", XII (1909).

Aber die mythologischen Gemälde, die, von einzelnen Gebäudeaufrissen unterstützt, sämtliche Streifenflächen des Gefäßes bedecken, zeigen schon den ausgebildeten Schattenrißstil in seiner ganzen, oft noch unbeholfenen Herbheit, aber auch in seiner ganzen inneren Lebendigkeit. Wie anschaulich ist z. B. die Landung des Schiffes des Theseus auf Delos geschildert (Taf. 42c).

Dem fast noch früh-archaischen Stil der François-Vase reiht sich zunächst der streng-archaische Stil an. Der gelbliche Tongrund hat durch einen Farbenzusatz einen hübschen roten Grundton erhalten, von dem die Figuren sich in glänzend schwarzer Farbe mit eingeritzter Innenzeichnung und aufgesetztem geringen Deckfarbenschmuck abheben. Die Darstellungen der Gefäße dieses Stils zeigen alle jene Herkömmlichkeiten der Profilstellung, der

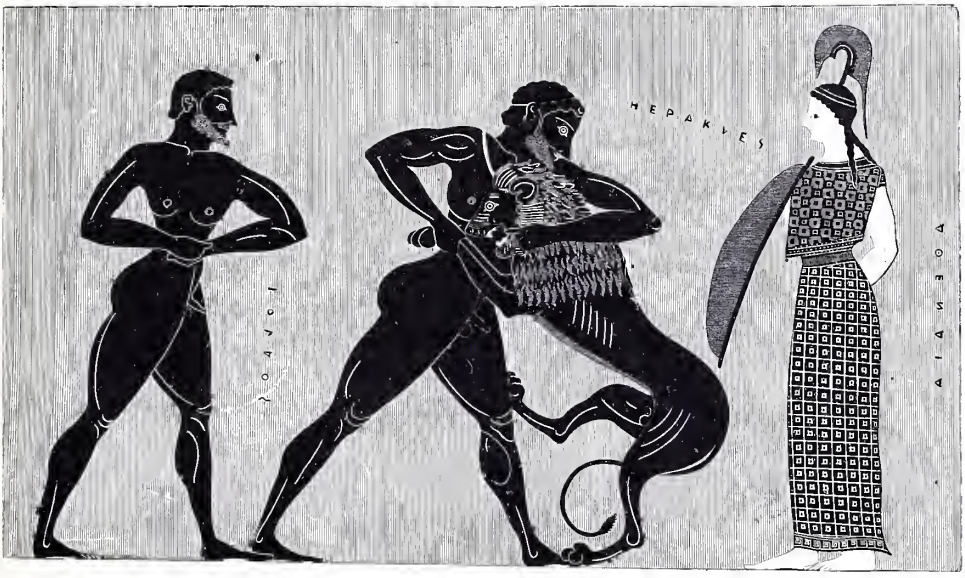


Abb. 273. Der Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen. Vasengemälde des Exekias, im Museum zu Berlin. Nach Gerhard. (Zu S. 254.)

Körpergestaltung und der Augenbildung, die wir bereits kennen (S. 249 bis 251). Der Bauch der Menschengestalt ist immer noch dünn und mager, die Oberschenkel treten immer noch breit und mächtig hervor. Die Gewänder sind vielfach gemustert, aber noch kaum gebauscht und gefältelt. Die Ruhemotive sind steif, die Bewegungsmotive hart und eckig. Unter den Göttern spielt Dionysos, der Weingott, unter den Helden Herakles die Hauptrolle. Aber auch das ganze tägliche Leben der Griechen spiegelt sich in diesen Vasenbildern wider. Wir sehen Jünglinge in ihren gymnastischen Übungen, Frauen am Brunnen (Taf. 41a), Jagden und Wettrennen, Trinkgelage, Tänze und musikalische Unterhaltungen. Die Ornamentik aber zieht sich an den Hals, an den Fuß, an die Ränder und an die Henkelansätze zurück. Bogenfriese mit dreiblätterigen Profilblüten erinnern noch immer an ägyptische Vorbilder, aber die Blüten werden schlanker, die Rankenlinien elastischer. Efeuranken in den Rändern sind auch hier eine griechische Neugestaltung. Die Palmetten der Henkelansätze werden ganz in hellenische Anmut und Leichtigkeit getaucht, aber noch streng symmetrisch angeordnet. Nicht immer sind Töpfer- und Malernamen in den Inschriften streng unterschieden worden. Amasis und

Nikosthenes gelten heute nur als Töpfer oder „Fabrikherren“. Exekias und Nearchos sind Töpfer und Maler zugleich. Nur als Maler erscheinen Lydos und Kolchos, dessen strenge Berliner Kanne über einem lebhaften Tierfries den Kampf des Herakles und des Ares über der Leiche des Kyknos darstellt. Reizend in ihrer strengen Lebendigkeit wirkt die Ziegenherde mit ihrem Hirten auf dem Napf des Theozotos im Louvre. Der Hauptmeister dieser noch strengen Schwarzfiguren attischer Vasenmalerei aber ist Exekias. Altertümlicher erscheint des Meisters Louvre-Amphora mit dem Geryones-Abenteuer als seine freiere Amphora im Museum Gregorianum zu Rom, die Ajas und Achilleus beim Spiel darstellt; strenger seine Berliner Amphora, die Herakles' Kampf mit dem nemeischen Löwen (Abb. 273) veranschaulicht, als seine Münchener Augenschale, deren Innenbild die Seefahrt des Weinbringers Dionysos über das auch durch Delphine angedeutete Meer wiedergibt. Wie sich die Innenzeichnung allmählich belebt, zeigt z. B. die Amphora des Amasis mit Poseidon und Athene im Münzkabinett zu Paris.

Abb. 274. Gigant vom Schatzhaus der Megarer zu Olympia, im Museum zu Olympia. Nach Treu, „Olympia“ III. (Zu S. 256.)

Unter kleinasiatisch-ionischem Einfluß werden dann die Formen allmählich rundlicher; die Gewänder, in denen die Musterung zurücktritt, erhalten Bausche und Falten; die Palmetten der Henkelansätze verlieren ihre strenge Symmetrie, und ein flatternder Vogel — eine große Neuerung — mischt sich unter das Stengel- und Blättergeranke. Als Meisternamen kommen zunächst Chariteios, Timagoras, Tychios in Betracht. Der Hauptunternehmer der Zeit des ausgehenden schwarzfigurigen Vasenstils aber ist Nikosthenes. Heute sind an 90 meist noch schwarzfigurige Gefäße bekannt, die seine Firma tragen. Einer Schale mit teils schwarzen und teils roten Figuren reihen sich schon drei Gefäße an, die nur mit roten Figuren geschmückt sind. Seine kleinen Amphoren sind besonders im Louvre reichlich vertreten. Am besten freilich veranschaulichen den späteren schwarzfigurigen Stil Attikas zahlreiche Vasen ohne Künstlerinschriften: im Berliner Museum z. B. das Gefäß, das Herakles' Kampf mit dem Eber darstellt, und die berühmten Vasen mit dem Parisurteil und mit der Anschirrung eines Viergespanns, von denen die auf unserer Tafel 43 abgebildete Vase mit dem Parisurteil über dieser Hauptdarstellung am Halse die Verfolgung des Troilus und der Polyxena durch Achilleus, am Fuße dagegen wieder den Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen zeigt. Die dekorative Wirkung dieser Gefäße wird von einem schlichten Farbenvierklang getragen. Bemerkenswert ist die attische Amphora mit der Darstellung von Eos' Klage an der Leiche Memnons, weil in dem Walde, den sie durch einzelne Bäume veranschaulicht, Palmen und Tannen deutlich unterschieden sind.

An den durchweg rotfigurigen Vasen erst vollzieht sich dann die Entwickelung zur vollen Freiheit und Reife der Zeichnung. Die älteren rotfigurigen Gefäße zeigen noch den spröden, im wesentlichen auf Profildarstellungen gegründeten Stil der späteren schwarzfigurigen Malerei; und seit den neueren Forschungen Studniczkas und anderer wissen wir, daß dieser

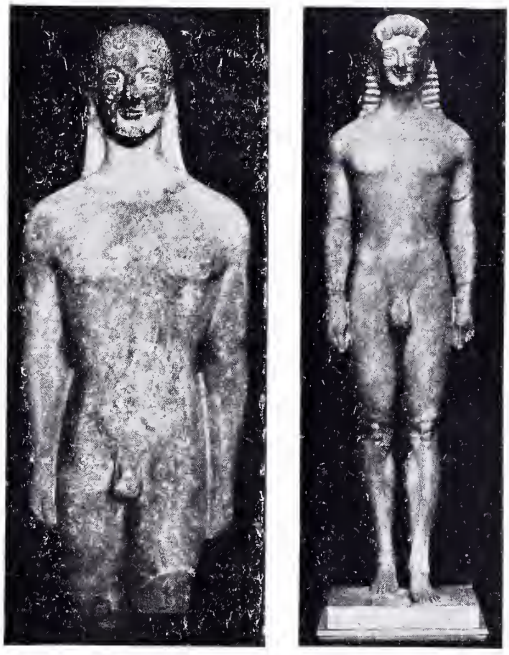
Taf. 43. Altgriechische Vasengemälde des schwarzfigurigen Stils.

Von einem Tongefäss des Berliner Museums. Nach Gerhard, „Etruskische und campanische Vasenbilder", Tafel 14.

Oben: Achilleus verfolgt Troïlus und Polyxena. — Mitte: Das Parisurteil. — Unten: Herakles' Kampf mit dem nemeïschen Löwen.

strenge rotfigurige Stil noch der Zeit vor den Perserkriegen, ja noch dem 6. Jahrhundert v. Chr. angehört. Daß sein Aufkommen, wie Klein betont hat, mit jenen Stilwandlungen zusammenhängt, die Kimon von Kleonai in der Großkunst durchsetzte, ist möglich. Der ganze Grund der Gefäße wird jetzt mit der glänzend schwarzen Firnisfarbe überzogen. Anfangs wird der Bildgrund für die schwarzen Figuren, bald aber werden nur die Figuren selbst im roten Tongrunde ausgespart. Die Innenzeichnung wird in zarten Linien mit dem Pinsel ausgeführt. Wo, wie bei der Darstellung des schwarzen Haupthaares, größere schwarze Flächen mit dem schwarzen Grunde zusammenfließen würden, wird zwischen beiden ein roter Rand freigelassen. Weiße Farbenzutaten verschwinden völlig, dunkelrote werden manchmal für Nebendinge beibehalten.

An der Spitze der Töpfereibesitzer dieser Übergangszeit, die ihren Namen nennen, steht Andokides, aus dessen Werkstatt noch schwarzfigurige neben rotfigurigen Darstellungen, manchmal sogar auf demselben Gefäße, hervorgegangen sind. Lehrreich ist des Andokides bereits rotfigurige Berliner Amphora mit dem Dreifußraub des Herakles (Taf. 41 c), merkwürdig seine (nicht bezeichnete) Amphora in München, die Athene vor dem ausruhenden Herakles auf der einen Seite in schwarzen, auf der anderen Seite in roten Figuren in der gleichen strengen und steifen Formensprache darstellt. Der berühmteste Maler des frühen rotfigurigen Stiles war Epiktetos, der z. B. für die Werkstätten des Nikosthenes (S. 254), des Python, des Hischylos, des Kachrylion und des Pamphaios arbeitete. Doch hat er gelegentlich auch noch schwarzfigurig gemalt. Man spricht von einem „epiktetischen Kreise", dessen Lieblingsgefäße Trinkschalen waren. Die roten Figuren tauchen zuerst auf den Außenbildern der Schalen auf, wo sie anfangs noch von den großen Augen der schwarzfigurigen Schalen (S. 252), die auf die Ornamentik mancher Naturvölker zurückweisen, begleitet werden. Bald aber werden auch die Innenbilder rotfigurig. In der Regel sind einzelne Gestalten dargestellt, deren Bewegungsmotive sich der Rundung des gegebenen Raumes anschmiegen; „da wird", sagt Klein, „getragen, gehoben, geschlichen, gelaufen, geduckt, getanzt, gesprungen; das ist ein Schießen und Werfen, Meißeln und Schnitzen, Schöpfen und Musizieren, und alles nur, um jene Beugungen des menschlichen Leibes zu begründen, deren der Schalengrund zu bedürfen scheint". Von den rotfigurigen Gefäßen des Epiktetos selbst befindet sich im Louvre zu Paris unter anderen eine Schale, deren Innenseite einen trunkenen Jüngling zeigt, während an den Außenseiten zwischen Augen ein behelmter Krieger und ein Bogenschütze abgebildet sind. Mehrere Schalen und Teller seiner Hand besitzt das Britisch Museum, darunter die von Python und Epiktet bezeichnete Schale, deren Innenbild einen



a b

Abb. 275. a „Apollon" von Thera. Nach Photographie von Rhomaïdes. b „Apollon" von Tenea. Nach Photographie. Beide im Nationalmuseum zu Athen. (Zu S. 257.)

Flötenspieler und eine Tänzerin zeigt (Taf. 42b). Im Berliner Antiquarium aber sieht man die Schale mit Epiktets Namensinschrift, deren Innenbild Silen mit einem Schlauche darstellt, während die Außenseiten Leibesübungen von Jünglingen veranschaulichen. Epiktet ist noch im wesentlichen Umrißzeichner. Seine Innenzeichnung beschränkt sich noch aufs Notwendigste.

Auch in der griechischen Bildnerei und gerade in ihr können wir in der entwickelungsreichen zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts alle Fortschritte von der früharchaischen Unbeholfenheit zu jener reifarchaischen Strenge verfolgen, die schon jeden Kunstfreund entzücken kann.

Im dorischen Kunstkreise tritt uns zunächst in Sparta jener Baumeister und Erzbildner Gitiades entgegen, der den von ihm selbst errichteten Tempel der Athena Chalkioikos (S. 246) mit rühmend genannten Bildwerken schmückte. Die Bronzereliefs seiner Zellawände, als deren sehenswürdigste Bilder Pausanias „die Geburt der Athene" und „Amphitrite und Poseidon" bezeichnet, müssen sich schon in freierem Stil jenen Reliefs der Lade des Kypselos in Olympia (S. 238) und des Apollonthrones des Bathykles in Amyklai (S. 240) angereiht haben.

Abb. 276. Nackter Jüngling, im Berliner Museum. Griechische Vollgußbronze. Nach Furtwängler. (Zu S. 258.)

In gerader Linie aber können wir die „kretisch-dorischen" Schüler der genannten Meister Dipoinos und Skyllis weiterverfolgen. Einen dieser Schüler, Medon (die Lesart Dontas ist unwahrscheinlich), nennt Pausanias als den Meister der Weihgeschenke, die die Megarer in ihrem Schatzhause zu Olympia aufstellten. Im Giebel dieses Schatzhauses war nach Pausanias der Kampf der Götter mit den Giganten geschildert; und schon Brunn meinte, daß auch dieser Giebelschmuck, wenn nicht von Medon selbst, so doch von einem Künstler derselben Schule herrühren könne. Das Schatzhaus der Megarer zu Olympia ist inzwischen ausgegraben worden, und die aus Mergelkalkstein gearbeiteten Bruchstücke des Giebels, dessen Bildwerk in der Tat den Kampf zwischen den Göttern und Giganten darstellt, schmücken das Museum von Olympia. In der Mitte schmetterte Zeus einen Giganten zu Boden. Zu beiden Seiten kämpften andere Götter mit anderen Giganten. Am besten erhalten ist der rücklings zu Boden sinkende Gigant der mittleren Gruppe (Abb. 274). Die Formensprache ist noch altertümlich gebunden, zeigt aber doch erhebliche Fortschritte in der stämmigen Darstellung der Natur, in der natürlichen Bewegung des Körpers und in der richtigen Wiedergabe der Gewandfalten gegenüber jenen ältesten Giebelreliefs (S. 242), die wir kennen gelernt haben; und vortrefflich scheint der Raum des Giebels durch die Gruppe ausgefüllt worden zu sein. In lebhaften Farben mit vorherrschendem Rot hob das Relief sich vom lichtblauen Grunde ab.

Zu den Schülern des Dipoinos und Skyllis wird auch Klearchos von Samos gerechnet, der freilich geborener Jonier von Samos war, aber seine Kunst in Korinth und Sikyon gelernt und in Sparta ein altes, noch aus gehämmerten Erzplatten zusammengeschweißtes Standbild des Zeus errichtet hatte. Da er dann nach dem dorischen Rhegion in Unteritalien auswanderte, wurde er in der Regel Klearchos von Rhegion genannt; und da Rhegion Sizilien gegenüber liegt, so wies schon Overbeck auf die Möglichkeit hin, daß dieser Meister die Art der Schule des Dipoinos und Skyllis nach Sizilien verpflanzt habe. Mehr als eine Möglichkeit ist auch das natürlich nicht; allerdings aber zeigt das Bildwerk der älteren Metopen des Tempels F von Selinunt, jetzt im Museum zu Palermo, eine deutliche

Verwandtschaft mit dem Giebelbildwerk vom Schatzhaus der Megarer zu Olympia. Es sind nur die unteren Hälften von zwei Platten erhalten. Auf jeder ist eine Göttin dargestellt, die einen Giganten zu Boden schleudert. Auf der einen ist er noch altertümlich steif in die Kniee gesunken. Auf der anderen, dem Stil nach fortgeschritteneren, ist er rücklings hingestürzt, und die Göttin, wahrscheinlich Pallas Athene, setzt ihren linken Fuß auf seinen Schenkel. Der Kopf dieses Giganten zeigt noch die volle Altertümlichkeit der herkömmlich regelmäßigen Lockendarstellung in Bart- und Haupthaar, ist im übrigen aber natürlich gestaltet. Sogar die Zähne in seinem geöffneten Munde kann man zählen. Zu den noch streng archaischen dorischen Bildwerken dieser Zeit gehört dann z. B. das eindrucksvolle, aber verzeichnete spartanische Grabrelief des Berliner Museums, das die Verehrung eines vergöttert thronenden Ehepaares durch ihre klein zu ihren Füßen stehenden Hinterbliebenen darstellt, gehören aber auch einige jener altertümlichen „Apollonstandbilder" des Nationalmuseums zu Athen, deren älteste wir bereits kennen (S. 236). Von dorischen Inseln stammen der „Apoll von Thera" (Nr. 8; Abb. 275a) und der Apoll von Melos (Nr. 1558), die mit ihren rundlicheren Formen, ihren herabhängenden Schultern, ihren weniger geschlossenen Händen, ihrem länger gezogenen, freier durchgebildeten Gesicht, ihrem nach außen gewölbten Brustkasten, der nach Julius Langes Ausdruck doch „endlich atmen kann", wenig mehr vom ägyptischen Typus verraten, von dem sie abstammen. Dorisch ist auch der berühmte „Apoll von Tenea" der Münchener Glyptothek (Abb. 275b), der am Schlusse der Reihe steht. Das Hauptschema ist hier immer noch dasselbe. Das lang herabfallende Haar zeigt sogar noch das Schema der wagerecht gewellten „Etagenperücke". Die Schultern hängen herab. Aber wie bei dem zweiten „ptoischen Apoll" (Nr. 12 der athenischen Sammlung) beginnen die Arme sich vom Körper zu lösen, die Kniegelenke sich zu lockern. Die Bildung des Bauches bedarf der schematischen Muskeldarstellung nicht mehr; und der Kopf mit der zurücktretenden Stirn, der fast in der Stirnlinie vorspringenden Nase, den emporgezogenen Mundwinkeln, die ein scheinbares Lächeln hervorrufen, atmet schon frisches Eigenleben; der „Apollon" von Tenea (in Wirklichkeit eine Grabfigur) ist ein rein hellenisches Kunstwerk vom Scheitel zu den Zehen.

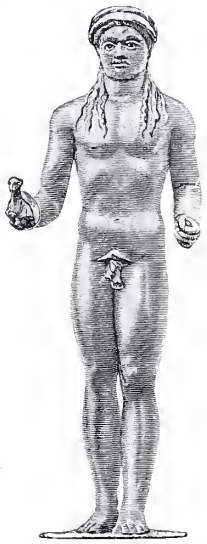


Abb. 277. Bronzestatuette nach dem milesischen Apollon des Kanachos, im British Museum. Nach Overbeck. (Zu S. 258.)

Auf die Zeit der Tyrannis, der die bisher genannten Bildner und Bildwerke im wesentlichen angehörten, folgte im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts eine Zeit mächtiger innerer Gärung im ganzen Staats- und Geistesleben der Griechen. Ein unbändiger Freiheitsdrang bemächtigte sich des hellenischen Volkes. Auf staatlichem Gebiete äußerte er sich durch die Vertreibung der Tyrannen und die endgültige Einführung republikanischer Verfassungen, auf künstlerischem Gebiete durch die allmähliche Abstreifung mancher der Fesseln, die die Kunst bisher verhindert hatten, Form und Inhalt sich völlig decken zu lassen. Die Griechen fingen an, sich ihrer geistigen Überlegenheit über alle Völker der Erde bewußt zu werden; und diese geistige Überlegenheit trat auf keinem anderen Gebiete deutlicher zutage als in ihrer Kunst, die sich in den letzten Jahren vor diesen Kriegen und während der Kriegszeit, schrittweise vorwärts gehend, bereits zu einer Höhe erhob, die bis dahin noch von der Kunst keines anderen Volkes erreicht worden war.

Die durch die Schriftquellen erhaltenen Namen großer Bildhauer mehren sich für diese Zeit; doch können wir auch hier nur annähernde Beziehungen zwischen erhaltenen Werken

und überlieferten Namen herstellen. Die dorische Bildhauerei zeichnet sich nach wie vor durch Festigkeit im Knochengerüst ihrer Gestalten und durch Bevorzugung der männlichen Schönheit aus. Als Hauptmeister von Argos gegen Ende des 6. Jahrhunderts wird Hageladas (Ageladas) genannt, von dem wir mit Frickenhaus einen jüngeren Hageladas, der wahrscheinlich sein Enkel war, wieder unterscheiden können. Vom älteren Hageladas, der etwa zwischen 520 und 480 v. Chr. arbeitete, wissen wir wenig. Keines seiner Götterbilder, keine seiner Athenegestalten, keiner seiner Sieger in den olympischen Spielen hat sich erhalten. Furtwängler hat aber, ausgehend von einer kleinen, in Argolis gefundenen Vollgußbronze des Berliner Museums (Abb. 276), zu erweisen gesucht, daß wir uns durch erhaltene, wenn auch etwas jüngere Werke eine Vorstellung von dem durch Hageladas ausgebildeten altargivischen Typus nackter Jünglingsgestalten machen können. Schon die Bildung des anliegenden, rings geordnet herabfallenden Haares offenbart in der natürlichen Wiedergabe der Strähne einen großen Fortschritt gegen die ältere Zeit. Der Kopf zeigt schon berechnete Verhältnisse. Vom Kinn bis zum inneren Augenwinkel ist ebenso weit wie vom unteren Nasenflügelrand bis zum Haaransatze. Der rechte Arm hängt leicht herab, die vorgestreckte Linke hielt vielleicht einen Ball. Beide Fußsohlen haften noch am Boden; keines der Beine ist weiter vorgestreckt als das andere; aber Standbein und Spielbein sind bereits unterschieden. Auf dem linken Beine steht der Jüngling, das rechte ist entlastet. Dem entspricht eine leise Abweichung von der strengen Frontalität: die linke Schulter senkt sich ein wenig, und der Kopf ist, noch kaum merklich, nach der linken Seite gewandt.

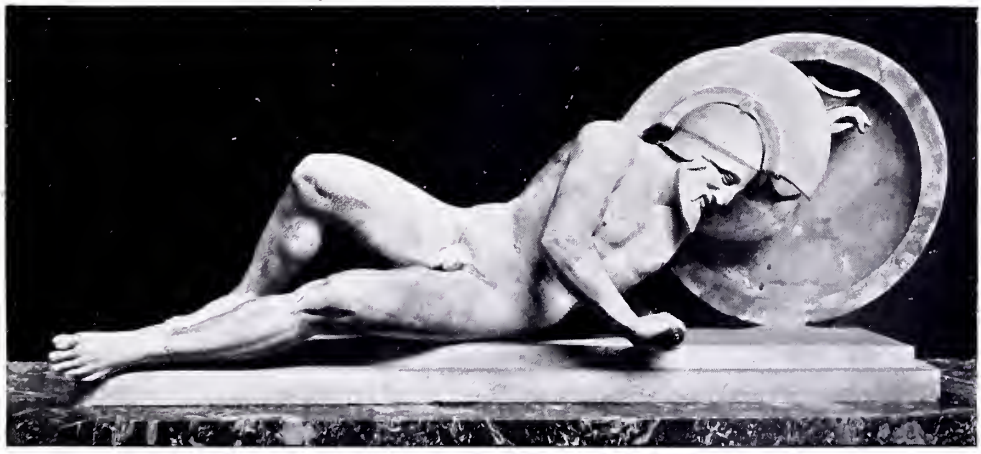
Abb. 278. Vorägineti sche Jünglingsfigur, im Louvre. Nach Kalkmann, im „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts", 1892.

Ob die Tatsache, daß diese Bronzestatuette in Argolis gefunden, stark genug ist, das ganze auf ihr errichtete Lehrgebäude von der Entwickelung der Schule des Hageladas und ihrem Einfluß auf die attische Kunst zu tragen, erscheint freilich fraglich. Einen vorpolykletischen Kanon argivischer Jünglingsstandbilder aber werden wir in dieser Gestalt sicher anerkennen.

In Sikyon war Kanachos der berühmte Meister dieser Zeit. Zu seinen meistgefeierten Werken gehörten das eherne Standbild des Apollon Philesios im Branchidenheiligtum zu Milet und eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in Sikyon selbst. Man sieht, die Techniken der kommenden Blütezeit sind alle schon ausgebildet; und man hört mit Interesse, daß nunmehr bereits peloponnesische Künstler nach dem ionischen Kleinasien berufen wurden. Milesische Münzen geben uns eine ungefähre Vorstellung von der Haltung des Gottes, der einen Bogen in der einen, einen Hirsch auf der vorgestreckten anderen Hand trug. Eine kleine Bronze des British Museum zu London (Abb. 277), die den Gott mit dem Hirsch auf der Hand darstellt, mag uns die Grundzüge des immer noch altertümlichen Standbildes vergegenwärtigen. Das Urbild auch dieser Gestalt gehört zu den Typen der vorpolykletischen dorischen Jünglingsstandbilder. Durchweg weichen sie nur erst leise von der Frontalität ab, haftet selbst ihr leicht entlastetes Bein noch mit beiden Sohlen am Boden, ist ihr vorn in kleine Löckchen auslaufendes Haar noch in der hergebrachten schematischen Art geordnet. Über die Hebung beider Vorderarme, denen irgendein Tun oder Tragen beigemessen wird, gehen sie noch kaum hinaus. Aber ihre Körperbildung wird immer reiner und wahrer im Gesamtbau, immer weicher und natürlicher in der Modellierung der Oberfläche. Zu den schönsten und

a

b



c

Taf. 44. Giebelskulpturen vom Athene-(Aphaia-)Tempel zu Ägina, in der Glyptothek zu München.

a Wiederherstellung des Westgiebels, Straßburger Ergänzung. — b Mittelstück des Westgiebels in der Münchener Aufstellung. — c Eckfigur des Ostgiebels. — *Nach Max Zimmermann (a) und nach Photographien (b u. c) der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. F. Bruckmann) in München.*

a

b

c

Taf. 45. Versuche zur Ergänzung der Giebelgruppen des Athene-(Aphaia-)Tempels auf Ägina, in der Glyptothek zu München.

a Westgiebel. Nach Furtwängler. — b Ostgiebel. Nach Furtwängler. — c Ostgiebel. Nach Mackenzie.

strengsten Jünglingsfiguren dieser Art gehört die durch kräftige Andeutung der Rippen, der Inguinalfalten, der Muskeln ausgezeichnete Bronzefigur des Louvre, die Kalkmann veröffentlicht hat (Abb. 278). Dann folgen der bekannte Bronze-Apollon von Piombino im Louvre, dessen peloponnesischer Ursprung durch den Dialekt seiner Inschrift gesichert erscheint (Abb. 279), der sogenannte Strangfordsche Marmor-Apoll im Britisch Museum, den Julius Lange fein gekennzeichnet hat, und das herrliche eherne Ephebenstandbild vom Palazzo Sciarra in Rom, das jetzt zu den Schätzen der Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen gehört.

Auch die dorische Insel Ägina tritt nunmehr mit eigenen Künstlern in besonderer Richtung hervor. Mit der peloponnesischen Schule hat die äginetische das Verdienst, die Durchbildung des nackten Körpers gefördert zu haben; legte aber die peloponnesische Schule ein größeres Gewicht auf den Körperbau als solchen, so verfolgte die äginetische Schule ihn vorzugsweise in seinen Bewegungen. Nahezu der älteste Künstler von Ägina war Kalon, von dessen Hand sich eine Namenszeichnung in den Schriftzügen der Zeit um 500 auf der Akropolis zu Athen erhalten hat. Etwas jünger war Onatas, der zwar noch nach den Perserkriegen, aber, wie eine Inschrift seiner Hand auf der Akropolis beweist, ebenfalls bereits um 500 als angesehener Meister tätig war. Die Argiver hatten nach Pausanias ein Weihgeschenk seiner Hand nach Olympia geweiht; und die Basis dieses Werkes, die einen flachen Kreisabschnitt bildet, ist dort wieder ausgegraben worden. Dargestellt war, wie die Griechen vor Troja losten, wer den Zweikampf mit Hektor bestehen sollte. Nach der Beschreibung müssen die ehernen Helden nackt, doch mit Helm, Schild und Speer bewaffnet gewesen sein. Zum ersten Male in der Kunstgeschichte wurde hier, wie Overbeck hervorhebt, ein berühmter epischer Gegenstand in einer Gruppe von Rundbildern veranschaulicht, zum ersten Male wurden epische Helden nackt wiedergegeben. Da dies wie jenes auch in den berühmten Giebelgruppen vom Athene- oder Aphaiatempel zu Ägina hervortritt (S. 247), die jetzt die Glyptothek zu München zieren, so glaubt man in diesen Marmorwerken, die als Erzgußarbeiten gedacht und reichlich mit ehernem Beiwerk und Farbenzutaten ausgestattet waren, mit Wahrscheinlichkeit eine Arbeit des Onatas erkennen zu können. Da der Ostgiebel aber nicht nur in der Anordnung, sondern auch in der Durchbildung weiter fortgeschritten erscheint als der Westgiebel, so meint man, daß Onatas nur diesen ausgeführt, sein Sohn und Schüler Kallitelos den Ostgiebel vollendet habe. Als feststehend rechtfertigt sich freilich höchstens die Annahme, daß diese Werke uns annähernd den Stil jener Meister vergegenwärtigen. Ursprünglich in Bruchstücken gefunden, sind fünfzehn Figuren dieses Giebelschmuckes, zehn vom Westgiebel, fünf vom Ostgiebel, zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter Thorvaldsens Leitung in München ergänzt und aufgestellt worden. Heute weiß man, daß diese Aufstellung irrig war. Die Ergänzung des Straßburger Museums (Taf. 44a) nahm 12 Figuren, Konrad Lange nahm ihrer 14 für jeden Giebel an. Ein neues Licht haben Furtwänglers Ausgrabungen an den Tempelstätten (S. 247) auch auf diese Giebelgruppen geworfen. Die

Abb. 279. Der „Apollon" von Piombino, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon.

altertümlichsten der neugefundenen Bruchstücke (jetzt im Nationalmuseum zu Athen) scheinen zu einem älteren Ostgiebel gehört zu haben, der erst kurz vor den Perserkriegen durch den neuen ersetzt worden ist. Die neugefundenen Bruchstücke der alten Giebel aber konnten von Furtwängler zu seiner neuen Ergänzung (Taf. 45a und b) verwandt werden, nach der der ältere Westgiebel 13, der jüngere Ostgiebel 11 Figuren umfaßte. Über Einzelnes wird sich auch in bezug auf Furtwänglers Westgiebel streiten lassen. Seine Herstellung des Ostgiebels aber leidet an zwei Hauptmängeln: zunächst ist es unwahrscheinlich, daß der Ostgiebel, der in Furtwänglers Ergänzung unharmonische Lücken zeigt, nur 11, nicht auch, wie sein Brudergiebel, 13 Figuren enthalten haben sollte; und dann sind die beiden rücktaumelnden Gestalten, die Thorvaldsen auch aus anatomischen Gründen richtig als bereits auf dem Rücken liegend ergänzt hatte, in der unplastischen Haltlosigkeit ihrer Furtwänglerschen Aufstellung durchaus nicht im Sinne der griechischen Bildnerei empfunden. Mackenzies Herstellungsversuch (Taf. 45c) vermeidet beide Übelstände und ist jedenfalls als wahrscheinlicher anzuerkennen. Auf jeder Seite werden Vorgänge aus den Kämpfen vor Troja geschildert, in denen als Hauptkämpfer auf griechischer Seite hüben wie drüben Helden äginetischer Abstammung hervortreten. Im Westgiebel scheinen namentlich Ajas, des äginetischen Helden Telamon Sohn, und sein Halbbruder Teukros am Kampfe beteiligt zu sein. Der Ostgiebel aber veranschaulicht den Kampf des Bogenschützen Herakles, des einzigen, durch seinen Löwenkopfhelm gekennzeichneten, sicher erkennbaren Helden, und seines äginetischen Genossen Telamon, der hier als Vorkämpfer erscheint, gegen Laomedon von Troja. Pallas Athene stand, von vorn gesehen, aber immer noch mit im Profil verstellten Füßen, in steif-altertümlicher Haltung, mit eng gefälteltem Doppelgewande, dem Helm und der Ägis bekleidet, wie ein altes Tempelkultbild in der Mitte des Westgiebels (Taf. 44b). In der Mitte des Ostgiebels nahm sie, majestätisch bewegt, an dem Kampfe teil. Die frühere, streng symmetrische Ergänzung der Giebel war schon in Furtwänglers Anordnung einer freier bewegten Symmetrie gewichen.

Abb. 280. Attisch-ionische weibliche Statue archaischen Stils, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 262.)

Mit Ausnahme der Pallas Athene und der Bogenschützen sind alle diese etwa drei Viertel lebensgroßen Gestalten nackt bis auf ihre Schutz- und Trutzwaffen; und das Nackte tritt uns hier zwar noch spröde und trocken in der Muskel- und Sehnenbildung, aber doch bereits wohlverstanden entgegen. Die Wettspiele nackter Jünglinge hatten die Augen der Künstler und ihrer Auftraggeber so an das Nackte gewöhnt, daß sie nunmehr selbst geschichtliche Gestalten, die sicher bekleidet zu denken waren, nackt dargestellt zu sehen verlangten. Abgesehen von der absichtlich altertümlichen Haltung der Athene in der Mitte des Westgiebels, ist die „Frontalität" der einzelnen Gestalten (Taf. 44b) nunmehr verschwunden. Alle Wendungen und Bewegungen des Körpers werden versucht, wenngleich die anatomische Richtigkeit in den Rumpfwendungen noch manches zu wünschen übrigläßt. Daneben zeigen die ausdruckslosen Köpfe noch die harten Formen, die hochliegenden Augen, den zusammengepreßten, scheinbar zum

Lächeln verzogenen Mund, das kurze Kinn, das schematisch behandelte Haar der älteren Zeit. In allen diesen Beziehungen aber treten uns die einzelnen Gestalten des Ostgiebels, die, wie Kalkmann nachgewiesen hat, auch etwas anderen Verhältnisgesetzen folgen, wesentlich freier und reifer entgegen als die des Westgiebels. Es ist außerordentlich lehrreich, an der größeren Belebung der Oberfläche des Körpers, an der sorgfältigeren Durchbildung der Muskeln, Sehnen und Adern, aber auch des Haares und der Augen, den Fortschritt der Entwickelung zu beobachten. In der Darstellung der Körperwendung und im Ausdruck des Kopfes verrät diesen Fortschritt besonders der liegende Verwundete des Ostgiebels (Taf. 44c). Eine solche Kühnheit der Körperwendung, wenngleich sie noch unorganisch erst über dem Nabel beginnt, war in der ganzen Kunst bis dahin unerhört gewesen; und etwas bis dahin Unerhörtes spricht sich auch im Ausdruck des Kopfes aus. Das „äginetische Lächeln" ist dem Versuche gewichen, jenen wirklichen Schmerzensausdruck wiederzugeben, der der Lage des Verwundeten entspricht.

Abb. 281. Relief vom Harpyiendenkmal in Xanthos, im British Museum. Nach Photographie von Mansell. (Zu S. 263.)

Zahlreiche Bronzezutaten, für deren Ansatz die Bohrlöcher noch vorhanden sind, und die übliche Bemalung vollendeten den äußeren Eindruck dieser Giebelgruppen, die, wenn sie mit ihren schematischen Bewegungen und dem lockeren Zusammenhang unter ihren einzelnen, noch zu sehr als „Figuren für sich" (Julius Lange) wirkenden Gestalten auch nach wie vor archaisch gebunden erscheinen, doch in mehr als einer Beziehung den Übergang zu neuen künstlerischen Anschauungen bezeichnen.

In der ionischen Bildnerei dieses Zeitraumes, die sich nur zum Teil von der attischen trennen läßt, tritt zunächst wieder eine Fülle von Wechselbeziehungen verschiedener Inseln mit dem kleinasiatischen Festland hervor. Daß Bupalos und Athenis von Chios, die Söhne und Schüler des Archermos (S. 240), der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören, wird durch Plinius bezeugt. Gerade sie arbeiteten in Kleinasien, z. B. in Klazomenä und in Smyrna; und gerade unter ihren Marmorschöpfungen werden weibliche Gestalten, wie die Chariten, die Artemis und die Glücksgöttin Tyche, hervorgehoben, die wir uns als noch halb strenge archaische Gewandstatuen denken müssen. Auf die Kunst von Chios führt man daher seit Winters Untersuchungen jene reichgekleideten marmornen Frauengestalten, Büsten, Torsen und Standbilder zurück, die sich in besonders großer Anzahl im Akropolismuseum zu Athen zusammengefunden

haben (Abb. 280, Taf. 37c und d). Ihren Gesamteindruck vergegenwärtigt uns in einer späteren römischen Nachbildung die sogenannte „Spes" (Hoffnung) der Münchener Glyptothek. Ruhig oder nur leise bewegt stehen die meisten dieser Gestalten da. Überzierlich, fast geziert erscheint ihre Haltung. Manche heben das reich gefaltete Untergewand leicht mit der Linken empor und halten in der Rechten eine Blume. Das nicht minder faltenreiche Obergewand ist unterm linken Arm her über die rechte Schulter gezogen und fällt in langen Zipfeln herab. Die lang-ovalen Köpfe sind individuell belebt. Die Augen pflegen mit erhobenen Außenwinkeln auffallend schräg gestellt zu sein, auch die Mundwinkel sind in die Höhe gezogen; die Wohlgestalt der Lippen, die Lächelfalten neben den Mundwinkeln, die Durchbildung des Kinnes gehen über alles hinaus, was die älteren Griechen in der Darstellung des Kopfes geleistet haben. Das Haar legt sich in der Regel in anliegenden Wellen oder Locken ungescheitelt über die Stirn und fällt in langen, wohlgedrehten Strähnen auf Brust und Schultern herab. Erst die jüngsten dieser Gestalten zeigen gescheiteltes Haar. Eine reiche Bemalung hat sich an den meisten dieser Standbilder nicht nur am Haar, an Augen und Lippen, sondern auch an den

Abb. 282. Der Kampf des Herakles mit Triton. Relief vom Architravbalken des Tempels zu Assos, im Louvre. Nach Photographie von Giraudon. (Zu S. 264.)

bunt gemusterten und besetzten Gewändern erhalten. Die Ornamente, mit denen ihre Kleider verziert sind, zeigen vor allen Dingen in der Aufnahme von Pflanzenelementen und Blattmotiven den Fortschritt ihrer Zeit. Bezeichnend für das Erkünstelte ihres Lächelns aber ist es, daß schon alte Berichte von der Artemis der Söhne des Archermos in Chios meinten, von einer Seite gesehen habe sie lächelnd, von der anderen traurig dreingeblickt. Jenen dorischen Jünglingen stellen sich diese ionischen Jungfrauen, die bald als Göttinnen, bald als Grabfiguren, bald nur als Weihgeschenke zur Verschönerung der heiligen Bezirke erscheinen, ebenbürtig zur Seite. Welche von diesen dem „Perserschutt" entstammenden, von Schrader ausführlich besprochenen Gestalten des Akropolismuseums als ionisch, welche als attisch anzusehen sind, ist schwer zu sagen. Rein ionisch ist der bei aller Altertümlichkeit der weichen Reize umflossene weibliche Kopf von dem altephesischen Säulenmantelrelief im Britisch Museum. Sicher ionisch ist die leider ohne Kopf erhaltene sogenannte Artemis von Delos im Nationalmuseum zu Athen (Nr. 22), sicher ionisch auch die ebenfalls kopflose weibliche Gewandfigur aus Klazomenä, die erst 1908 veröffentlicht worden. Daß übrigens auch männliche ionische Gestalten dieser Zeit an der weicheren ionischen Formensprache teilhatten, die den Körper nicht wie die dorische „vorzugsweise von der architektonischen oder mechanischen Seite" (Brunn) auffaßte, zeigt z. B. die männliche Figur aus Paros (Taf. 37b), die 1902 in den „Athenischen Mitteilungen" bekanntgemacht worden.

Die gleichzeitigen ionischen Reliefs zeichnen sich, wie die ionischen Vasenbilder, durch die Unmittelbarkeit ihrer Eingebungen und die Anschaulichkeit ihrer Darstellungen aus. Unzweifelhaft ionisch sind die Bildwerke von den delphischen Schatzhäusern der Knidier und Siphnier im Museum zu Delphi, deren Karyatiden sich den Jungfrauen des Akropolismuseums anreihen. Wenn es zweifelhaft ist (S. 245), ob das sogenannte Schatzhaus der Knidier im Museum zu Delphi richtig benannt und wieder aufgebaut worden, so ist es seit Heberdeys Ausführungen vollends bestritten, daß der Fries, der dort dem Gebäude angefügt ist, wirklich zu ihm gehört habe. Eine Zeitlang galt es als ausgemacht, daß er irrtümlich aus verschiedenen, mindestens von zwei Gebäuden stammenden Friesstücken zusammengesetzt worden sei. Neuerdings ist hiergegen wieder geltend gemacht worden, daß Eckstücke des Frieses auf der einen Seite Bildwerke des einen, auf der anderen solche des anderen Stiles zeigten. Es könnten ja auch verschiedene Hände an demselben Gebäude tätig gewesen sein. Die Giebelgruppe (Taf. 38a), deren Gestalten teils in ganz, teils in halb erhabener Arbeit ausgeführt sind, stellt den „Dreifußraub" dar. Apollon und Artemis verteidigen den Dreifuß, den Herakles zu rauben sucht. Der Stil ist derb und herb, zeigt aber wenigstens in den Bewegungsmotiven unmittelbareres Zupacken, als wir in den Äginetengiebeln (S. 259) gefunden. Von den Friesreliefs ist zunächst der Kampf der himmlischen Götter gegen die noch bekleidet dargestellten Giganten (Taf. 38d) in wuchtiger Gestaltenfülle bei noch strenger Altertümlichkeit der Haar- und Gewandbehandlung packend. Es fehlt weder an Überschneidungen noch an Verkürzungen, die von fortgeschrittenem Können zeugen. Etwas klarer gegliedert ist die Darstellung des Kampfes zwischen Achilleus und Memnon um die Leiche des Antilochos. Die „Götterversammlung" (Taf. 38c), die die Ewigen darstellt, wie sie, friedlich beieinander sitzend, dem Ausgange dieses Kampfes zuschauen, weist bei aller hergebrachten Starrheit der Einzelheiten in ihrer schlichten Ruhe bereits auf die berühmte Götterversammlung des Parthenonfrieses voraus. Reliefmäßiger als die Gigantomachie scheint aber auch der Fries behandelt gewesen zu sein, der den Raub der Leukippiden darstellt. Von ihm stammen die Wagen und Reiter unserer Abbildung (Taf. 38b).

Abb. 283. Sitzende Athene, vielleicht von Endoios, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 264.)

Entschieden vertreten den archaisch-ionischen Reliefstil dann die schönen Bildwerke vom Harpyiendenkmal zu Xanthos in Lykien, die dem Britisch Museum gehören. Relieffriese schmückten alle vier Seiten des monolithen Grabturmes (Abb. 281). Wir sehen, wie geflügelte Göttinnen, die mit ihren Menschenarmen und Vogelklauen als Harpyien oder als Sirenen erscheinen, die Toten entführen. Wir sehen, wie die als Götter in jener Welt thronenden Verstorbenen von ihren Angehörigen Liebesopfer empfangen. Die untersetzten Körperformen sind etwas flau und verschwommen umrissen; aber ein Hauch hellenischen Geistes schwebt unverkennbar auch über diesen asiatischen Darstellungen.

Jonisch sind auch die Reliefs des Architravbalkens des merkwürdigen dorischen Tempels von Assos in Kleinasien (S. 221), die im Louvre zu Paris aufbewahrt werden. Auch

Collignon gibt zu, daß sie nicht vor 540 entstanden sein können. Andere rücken sie noch weiter herab. Abgebildet sind Tierkämpfe, einhersprengende Zentauren, der Kampf des Herakles mit Triton (Abb. 282) und ein Symposion gelagerter Männer. Auch hier ist die Formensprache innerhalb der archaischen Haltung und Bewegung der Gestalten weichlicher, als wir sie bisher getroffen haben. Aber schon, daß die Zentauren sich bereits auf vier Pferdebeinen bewegen, zeigt, daß diesen Reliefs kein so hohes Alter zukommt, wie man früher annahm. Besonders lehrreich sind sie, weil sie uns das Gesetz der gleichen Kopfhöhe (Isokephalie), das viele griechische Friesdarstellungen beherrscht, in seiner ganzen Strenge veranschaulichen. Diesem Gesetze zuliebe werden die stehenden Gestalten kleiner dargestellt als die sitzenden oder gar liegenden, wobei es dann noch als günstige Lösung erscheint, wenn die kleineren als Sklaven den Menschen oder als Menschen den Göttern gegenüberstehen.

Abb. 284. Grabstele des Aristion, von Aristokles, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie.

Auffallend an jene Harpyienfriese erinnert ein schönes, in der Formensprache festeres Grabrelief der Villa Albani in Rom. Durch seine Herkunft als ionisch beglaubigt ist der feine, zuletzt von Studniczka besprochene Nymphenaltar von Thasos im Louvre, auf den ein leicht schreitender, von Apollon geführter Nymphenreigen in bereits freierem Linienflusse dargestellt ist. Durch seinen Meister als ionisch gekennzeichnet aber wird das reife Reliefbild der schönen Grabstele des Arxenor von Naxos im athenischen Nationalmuseum, auf das wir zurückkommen. Als westionisch endlich wird das wohl in Kyma entstandene, in Nemi gefundene Relief der Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen bezeichnet, das die Ermordung des Ägisthos mit ionischer Anschaulichkeit darstellt.

Die ionische Inselkunst ergoß sich in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in besonders breitem Strome über das attische Land. Die attische Bildnerei aber verstand es bereits, die Vorzüge der dorischen Kraft und der ionischen Geschmeidigkeit mit ihrem neugeborenen Feingefühl für organisches Leben und räumliches Gleichgewicht zu verschmelzen. Die Zahl der attischen Bildhauer dieser Zeit, die die alten Schriftsteller kennen oder erhaltene Künstlerinschriften nennen, ist freilich immer noch klein.

Als attischen Bildhauer des dritten Viertels des 6. Jahrhunderts nennt Pausanias Endoios, einen in den Schriftquellen auch sonst erwähnten Künstler. In Athen hat man seinen Namen in zwei erhaltenen Künstlerinschriften verlorener Werke, anderseits aber auch eine ihres Kopfes und ihrer Arme beraubte sitzende Athene aus Inselmarmor gefunden, in der man ein von Pausanias als Werk des Endoios bezeichnetes Athenebild wiederzuerkennen glaubte. Da aber auch Standbilder des Endoios in Kleinasien erwähnt werden und die Annahme, ein attischer Künstler habe damals in Jonien gearbeitet, der künstlerischen Entwickelung jener Zeit widersprechen würde, halten einige Forscher es für wahrscheinlicher, daß dieser Meister Jonier gewesen sei. Ob ionisch oder attisch, erfreut jene sitzende Athenestatue im Akropolismuseum zu Athen (Abb. 283) uns durch das anmutige Gleichgewicht ihrer Erscheinung. Gegenüber den alten Sitzbildern von Milet zeigt

sie einen gewaltigen Fortschritt in der Natürlichkeit der Durchbildung des Körpers mit dem eng anliegenden, fein gefältelten Gewande, in der Sorgfalt der Ausführung des in Flechten auf ihre Ägis (Brustpanzer) herabfallenden Haares und in der Lebendigkeit der ausdrucksvollen Bewegung, mit der sie, sich zurücklehnend, den rechten Fuß etwas zurückzieht.

Ein allem Anschein nach attischer Künstlername dieser Zeit hat sich in einer Inschrift erhalten. Aristokles heißt der Meister, der als sein Werk die schöne Grabstele des Aristion im Nationalmuseum zu Athen bezeichnet (Abb. 284). Dargestellt ist das nach rechts gewandte stehende Profilbildnis eines gerüsteten bärtigen Kriegers, dessen Rechte am Körper herabhängt, während er sich mit der Linken auf seinen Speer stützt. Fest abgewogen in den schmalen, hohen Raum hineinkomponiert, zeigt diese Gestalt alle Stärken und Schwächen der griechischen Flachbildnerei dieser Zeit. Im ganzen ist die Profilstellung gut gewahrt, ist die Modellierung des Körpers selbst durch die Rüstung hindurch nicht ohne Verständnis durchgebildet, ist die reiche Farbengebung, in der die Gestalt sich vom dunkelroten Grunde abhebt, harmonisch stilisiert. Im einzelnen sind die Füße mit ihren langen Zehen vortrefflich durchgeführt, zeigt der Brustkasten bereits kräftig normale Bildung, sitzen Kopf und Hals besser in den Schultern, als wir es bisher gesehen. Aber die mächtigen Oberschenkel beherrschen den Unterkörper immer noch, Haar und Bart sind immer noch in schematisch regelmäßige Löckchen zerlegt, die Augen sind immer noch wie von vorn dargestellt, beide Füße berühren immer noch den Boden mit der ganzen Sohle. Doch durchweht das altertümliche Kunstwerk bereits ein Hauch jener Anmut innerhalb strenger Gesetzmäßigkeit, die die jüngere attische Kunst auszeichnet. Lehren uns einige andere, später entdeckte ähnliche Grabstelen des athenischen Nationalmuseums nichts Neues, so tritt uns die Weiterentwickelung hier in lehrreichster Weise in der Grabstele des Meisters Alxenor von Naxos (S. 264) entgegen (Abb. 285). Hier wie dort ist ein bärtiger Mann dargestellt. Aber hier steht er nicht mehr, wie dort, mit beiden Fußsohlen auf dem Boden, sondern schlägt das linke, das Spielbein, in freiester Bewegung über das rechte, das Standbein, dessen Fuß fast rechtwinkelig auswärts steht. Das Haupt ist anmutig gesenkt, die Arme sind frei bewegt. Mit der etwas ungeschickt verdrehten Rechten lockt er den Hund, der mit nicht minder ungeschickt verdrehtem Kopf zu ihm emporstrebt. Und wie in diesen Ungeschicklichkeiten spricht der Archaismus der alten Zeit sich auch noch in der Augenstellung, in der Haarbehandlung, im Faltenwurf des Gewandes aus. Aber zur vollen Freiheit bedurfte es von dieser Stufe, der sich die Grabstele des Anaximandros im Museum zu Sofia anreiht, nur noch eines Schrittes.

Ferner ist eins jener Frauenstandbilder des Akropolismuseums, wie Studniczkas Herstellung gezeigt hat, mit dem Namen des Antenor bezeichnet, der sich hier zugleich als Sohn des Euenares, also doch wohl jenes attischen Malers dieses Namens (S. 248), einführt (Abb. 286). Mit den meisten übrigen verglichen, ist es einfacher und strenger in der Behandlung, altertümlicher und ernster im Gesichtsausdruck. Auch verschmähte der attische Meister die schiefe Augenstellung seiner ionischen Vorbilder. Gerade diese Statue Antenors zeigt uns deutlich, wie eine Beeinflussung von auswärts im Sinne nationaler Entwickelung aufgenommen und verwertet werden kann.

Nun ist Antenor aber auch ein durch die Schriftquellen bekannter, hochgepriesener Künstler. Von ihm rührte die Erzgruppe der „Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton" her, die das befreite Athen bald nach dem Sturze der Peisistratiden aufstellen ließ. Als Xerxes diese berühmte Gruppe 480 v. Chr. entführt hatte — sie wurde erst in der Zeit Alexanders

des Großen zurückgebracht —, wurden zwei andere attische Meister, Kritios und Nesiotes, mit ihrer Neuschöpfung beauftragt. Eine Marmorkopie dieser Gruppe des Kritios und Nesiotes besitzt das Museum in Neapel. Antenors Gruppe muß unseres Erachtens doch strenger und altertümlicher ausgesehen haben; und eben deshalb scheint uns auch kein Hindernis vorhanden zu sein, den Antenor der archaischen Frauengestalt von der Akropolis für den Meister der ursprünglichen Gruppe der Tyrannenmörder zu halten.

Abb. 285. Grabstele des Alxenor von Naxos, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 265.)

Nach Antenor, neben Kritios und Nesiotes, wird Hegias als der attische Hauptmeister der Zeit der Perserkriege genannt. Sein Hauptruhm ist, der Lehrer des Phidias gewesen zu sein. Nur eine ansprechende Vermutung aber ist es, wenn Furtwängler ihn zum Schüler des Hageladas und zum Urheber jenes „Apollon"-Typus macht, der in den Statuen von Neapel und von Mantua erhalten ist (S. 269). Unter seinen Werken werden, wie unter denen des Kanachos, „Knaben auf Rennpferden" genannt. Wie wir uns diese zu denken haben, zeigen die jugendlichen Reiterbildnisse, die dem Perserschutt der Akropolis entstammen. Es war offenbar Sitte der vornehmen jungen Athener, ihr Reiterbildnis auf die Akropolis zu weihen; und die Stilunterschiede der erhaltenen Bruchstücke solcher Reiterbilder zeigen, daß diese Sitte schon in der pisistratischen Zeit begann.

Kritios und Nesiotes selbst aber, die noch nach den Perserkriegen arbeiteten, waren allem Anschein nach auch schon vor ihnen tätig. Wenigstens stimmen Overbeck, Furtwängler und andere darin überein, eine aus dem Perserschutt stammende marmorne Jünglingsstatue des Akropolismuseums, deren erst nachträglich aufgefundener richtiger Kopf an ihren Kopf des Harmodios erinnert, zu ihnen in Beziehung zu setzen (Abb. 287). Im Gegensatz zu jenen Jünglingsbildern, die den argivischen Kanon veranschaulichen mögen, zeigt diese attische Knabenstatue noch eine gewisse Unbeweglichkeit des Oberkörpers, eine erst geringe Entlastung des etwas vorgestellten rechten Beines. Die Arme hingen sogar noch glatt am Körper herunter. Aber das von vorn über einen Reifen gezogene Haupthaar ist schon, wie dort, in lang nach vorn gekämmten Strähnen gebildet; und der Körper ist von einer Reinheit und Zartheit der Modellierung, die kaum noch etwas zu wünschen übrig läßt. Die Statuen der Tyrannenmörder im Museum zu Neapel veranschaulichen ein mindestens um ein Jahrzehnt jüngeres Werk der Meister. Unserer Abbildung der Gruppe liegt die Herstellung des Straßburger Museums zugrunde, deren Photographie wir Professor Frickenhaus verdanken (Abb. 288). In Neapel trägt Aristogeiton, der ältere der beiden Freunde, einen unrichtigen Kopf jüngeren Stils, der durch einen archaisch-kurzlockigen und kurzbärtigen Kopf ersetzt zu denken, neuerdings im Gipsabguß zu Dresden und zu Straßburg z. B. auch ersetzt worden ist. Die erhaltenen antiken Köpfe, die dafür in Frage kommen, hat Schröder besprochen. Aristogeiton, der ein kurzes Manteltuch über dem ausgestreckten linken Arm trägt, ein kurzes Schwert in der gesenkten Rechten hält, begleitet schützend den

jüngeren Freund, der mit dem längeren Schwerte in der hoch erhobenen Rechten zum Todesstreich ausholt. Vortrefflich ist die Gemeinsamkeit des Vordringens dargestellt, nicht minder vortrefflich die Rollenverteilung durchgeführt. Die Behandlung des Haares und die Bildung der Köpfe ist noch am meisten archaisch. Die breitschulterige Körperbildung ist freilich noch streng, zugleich aber doch schon mit vollstem Verständnis durchgeführt. Auch die der „Frontalität" völlig entwachsenen Bewegungsmotive sind zwar noch großartig gemessen, aber von einer ausdrucksvollen Freiheit, die in der ganzen vorpersischen Kunst, ja noch während der Perserkriege selbst unmöglich gewesen wäre.

Abb. 286. Weibliche Statue des Antenor, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 265.)

Wenden wir uns den namenlos erhaltenen attischen Bildwerken der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts zu, so ist zunächst des Giebelschmucks des pisistratischen Athenetempels auf der Akropolis zu Athen, des „zweiten" Hekatompedon (S. 245), zu gedenken. Diese Giebelgruppe ist erst im Laufe des Jahres 1895 im Akropolismuseum zusammengesetzt worden. Sie stellt einen Gigantenkampf dar. Pallas Athene stand nicht steif und starr, wie im äginetischen Westgiebel, sondern lebendig am Kampfe teilnehmend, einen Giganten zu Boden schleudernd, in der Mitte des Bildwerkes. Zum Glück ist gerade ihr Kopf erhalten (Abb. 289): ein kräftiger, ausdrucksvoller Kopf, der etwas an die Köpfe jener ionischen Frauengestalten von der Akropolis erinnert. Mächtig ausschreitend, wendet sie sich, nach Hans Schraders Erläuterung der Bruchstücke, nach links gegen den bereits vor ihr zusammengebrochenen Giganten, „packt ihn fest am Helm und stößt ihm die Lanze in die Brust". Links und rechts von dieser Gruppe bekämpften zwei männliche Götter andere Giganten. Sterbende, am Boden kriechende Giganten füllten die Ecken. Gegenüber den alten Kalksteingiebeln mit ihrer durchgängigen Bemalung zeigt dieser Marmorgiebel zunächst eine Neuerung in der Farbengebung. Der Marmor soll in seiner eigenen Farbe zur Geltung kommen oder wird doch nur schlicht getönt. Unbemalt bleibt daher das Nackte, unbemalt bleibt die Hauptmasse der Gewänder. Bemalt werden Lippen, Augen, Haare, werden Säume und Ränder der Gewänder, werden die Waffen und Schmuckstücke. Das Ganze hob sich hell vom dunklen, wahrscheinlich blauen Grunde ab. Es ist dieselbe Wandlung der Empfindung, die in der Vasenmalerei die schwarzen Figuren auf rotem Grunde durch rote Figuren auf schwarzem Grunde ersetzte. Gegenüber den alten Gigantendarstellungen, die wir kennen gelernt haben, wie jenen am Schatzhaus der Megarer in Olympia und denen vom Tempel F zu Selinunt, erscheint es ferner als augenfällige Weiterentwickelung, daß die Giganten nicht mehr bekleidet, sondern fast völlig nackt dargestellt werden. Daß mit diesen Wandlungen der athenische Gigantengiebel auf derselben Entwickelungsstufe steht wie der Äginetengiebel, liegt auf der Hand. Aber das starre Schema der einen einheitlichen Handlung

des Giebels von Ägina ist hier durch eine lebendige Dreiteilung ersetzt. Unzweifelhaft war die attische Darstellung der äginetischen an Schwung und monumentaler Wucht überlegen, und auch in der Durchbildung der Einzelformen kommt der attische Großsinn zur Geltung. Schon der Kopf, dessen große, siegreich blickende Augen kaum noch schief erscheinen, ist von freiem Eigenleben erfüllt; und das Lächeln der Göttin ist nicht mehr das „äginetische", sondern das Lächeln der frohen Kampfeslust, die der jungfräulichen Göttin angeboren ist.

Vom Schatzhaus der Athener zu Delphi sind außer einigen Teilen von Giebelfiguren die Bruchstücke von sechzehn Metopen erhalten, in denen teils die Kämpfe des Herakles, teils die Kämpfe des Theseus verbildlicht werden. Die Marmorbruchstücke sind im Museum von Delphi zusammengesetzt, die Gipsabgüsse schmücken das an der Ausgrabungsstelle wieder aufgerichtete Gebäude. Der Stil dieser Bildwerke erinnert lebhaft an den der attischen rotfigurigen Vasen strengen Stils. Gegenüber den Arbeiten der Siphnier fällt der Fortschritt in der Körperbildung, auch wo Gewänder die Formen verhüllen, sofort in die Augen; aber auch insofern bezeichnen sie einen Fortschritt in der Geschichte der Metopendarstellungen, als sie, wie Katterfeld gezeigt hat, zum ersten Male die Bewegungsmotive als solche der räumlichen Notwendigkeit der Quadratausfüllung anpassen. Sind sie doch auch erst zur Zeit der Perserkriege entstanden.

Abb. 287. Attische Knabenstatue, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 266.)

In ähnlicher Weise sehen wir in den im Museum zu Delphi erhaltenen Resten der Gigantomachie aus dem Westgiebel des alten Apollontempels zu Delphi Athene und ihren Gegner sich wie in natürlicher Kampfesstellung unter die Giebelschrägen beugen.

Zahlreich sind dann die eigentlichen Flachreliefs, die uns den strengen Stil jener Grabstele des Aristokles (S. 265) in weiterer Entwickelung zeigen. Das schönste dieser reifarchaischen attischen Reliefs ist die sogenannte „Thronlehne" der Villa Ludovisi, jetzt im Thermenmuseum zu Rom (Abb. 290): Die Rücklehne stellt die Geburt der Aphrodite dar, die zwei Nymphen aus dem Meer emporheben. Trefflich ist das Gewand der Göttin wiedergegeben, das sich naß und eng an ihren reinen jungen Oberkörper schmiegt, trefflich der breite Faltenwurf des Tuches, mit dem die Nymphen ihr behilflich sind. Von den Seitenlehnen zeigt die eine eine nackte Flötenbläserin, die mit übergeschlagenem Beine in weichem Kissen dasitzt, die andere eine sitzende Gewandfigur, in der man eine opfernde Braut erkennt. Unbeschreiblich ist der frische feine Frühlingsduft, der von dem ganzen Werke ausgeht. Ein ähnliches Werk des Bostoner Museums, das Studniczka als gleichwertiges Gegenstück veröffentlicht hat, wird nicht allgemein als solches anerkannt. Namentlich Gardner hat Widerspruch dagegen erhoben, daß es als griechisches Originalwerk hingestellt werde. Nach den Abbildungen zu schließen, ist es in der Tat schematischer im Faltenwurf und stumpfer in der Durchbildung des Nackten als das Werk aus der Sammlung Ludovisi; aber eine Reihe der namhaftesten Archäologen, die das Original gesehen haben, zweifeln nicht an seiner Echtheit. Zu den schönsten und bekanntesten attischen Flachreliefs des freieren Archaismus gehört dann noch das Bild des Wagenlenkers in der Akropolis-Sammlung, in dem man früher eine Frau sah, die ihren Wagen

besteigt (Abb. 291). Die Faltenlegung des Gewandes wird hier schon deutlich durch die Bewegung des Körpers bedingt, und ein wunderbarer Zug attischer Anmut umspielt die ganze Darstellung. Neuerdings meint man, dieses Relief habe zu einem ionischen Fries gehört, der das Äußere der Zella des zweiten Burgtempels (S. 245) umzogen habe.

Den attischen Flachreliefs gegenüber zeigen die nordgriechischen, wie sie namentlich in Grabsteinen in großer Fülle wieder zum Vorschein kommen, eine schlankere, flächenhaftere, ruhigere Formengebung, aber auch eine leerere und nüchternere Behandlung. Die thasischen Reliefs dieser Art hat Rodenwaldt zusammengestellt; zu den schönsten gehört das Totenmahlrelief von Thasos im Osmanischen Museum, das als Musterstück seiner Gattung erscheint.

Abb. 288. Die Tyrannenmörder. Nach der Herstellung des Straßburger Museums. (Zu S. 266.)

In der attischen Rundplastik sind als herrliche reifarchaische Köpfe der kurzbärtige, doch noch ziemlich strenge männliche Bildniskopf des Berliner Museums und der unvergleichlich schöne Jünglingskopf des Akropolismuseums in Athen zu nennen. Von ganzen Gestalten bezeichnen den Fortschritt zwei Apollonfiguren, deren Urbild Furtwängler zugleich auf die argivische Schule des Hageladas und auf den attischen Meister Hegias (S. 266) zurückführen zu können meint: der bronzene Apollon von Pompeji im Museum zu Neapel (Abb. 292) und der Marmor-Apollon im Museum von Mantua. Die geschilderten Grundzüge der archaischen Standbilder dieser Art teilen auch sie noch mit den übrigen. Aber die Körpergestaltung ist hier in jeder Hinsicht so reif und frisch, die Bildung des in losen Locken herabfallenden Haares so natürlich und leicht, die Bewegung so frei und ungezwungen, daß auch diese Bildwerke vor den Perserkriegen nicht mehr entstanden sein können, obgleich ihre altertümliche Gesamthaltung sich schon in ihren Füßen ausspricht, die noch mit der ganzen Sohle den Boden berühren. Von den weiblichen Marmorgestalten des Akropolismuseums sind sicher manche nicht als ionische, sondern als attische Schöpfungen aufzufassen; und attisch sind auch die ähnlichen kleinen weiblichen Gestalten aus Eleusis im Nationalmuseum zu Athen. Von den attischen Gestalten des Akropolismuseums aber steht das köstliche Weihgeschenk des Entychides, in der das hergebrachte blöde Lächeln schon zu ernst-sinnigem Ausdruck geworden ist, am Schlusse der Reihe (Abb. 293). Bei den Gestalten, die in schreitender Bewegung dargestellt sind, wie bei der Artemis des Museums zu Neapel, in der wir doch nur eine viel spätere, „archaistische" Nachbildung sehen, löst dann auch die Sohle des gerade gehobenen Fußes sich bereits vom Boden, so daß nur noch seine Spitze ihn berührt.

Überall sehen wir die griechische Kunst zur Zeit der Perserkriege so ziemlich auf der gleichen Entwickelungsstufe angelangt. Die örtlichen Verschiedenheiten, so ausgeprägt sie sind, halten

sich im ganzen doch auf der gleichen Höhe der Beherrschung der Natur. Die Zeit der Einwirkungen von außen war vorüber; die Stufe der Weltkunst der großen Monarchien des alten Ostens war lange überschritten; aber untereinander strebten die Sondererrungenschaften der verschiedenen Künste und Kunststätten nach gegenseitigem Austausch und freundschaftlichem Ausgleich. Nationalgriechisch war die Kunst an allen Orten hellenischen Lebens geworden. Von innen heraus hatte sie sich, nachdem sie die alten Einflüsse des Ostens verarbeitet, überall in durchaus organischem Wachsen und Werden entwickelt; und wenn die griechische Kunst zur Zeit der Perserkriege sich zu der großen Kunst des nächsten Menschenalters auch noch verhält wie der Vorfrühling zur Rosenzeit, wie das kühle Morgenrot zur Zeit der hellen Sonnenhöhe, so gab es schon damals doch kaum ein Gebiet, sei es das der organischen Durchbildung der Bauformen, das der zugleich naturwahren und stilvollen Gestaltung des menschlichen Leibes oder das der zugleich packenden und monumental beruhigten Darstellung bewegter Handlungen, auf dem die griechische Kunst jetzt nicht alles, was vor ihr und anderswo wie Kunst ausgesehen, weit überflügelt hätte. Nur das Leben des Geistes und die Regungen der Seele in den Gesichtszügen sich widerspiegeln zu lassen, gelang auch der griechischen Kunst in dieser Zeit erst in bescheidenem Maße. Hauptsächlich durch körperliche Bewegungen wurden die Leidenschaften dargestellt; aber sie *wurden* dargestellt, und eine echte, reine, hohe Kunst war schon die ganze altertümliche griechische Kunst, die wir kennen gelernt haben. Die Kunst saß den Griechen tief im Blut. Sie hatten schon angefangen, ihr Leben zu einem Kunstwerk zu gestalten, als ihre darstellenden Hände noch nicht imstande waren, dem beobachtenden Auge zu folgen. Aber die griechische Kunst entwickelte sich eben unmittelbar aus dem griechischen Leben; und das von dem gleichen Glauben und den gleichen Spielen getragene gemeinsame Kunstleben der Griechen war ein einigendes Band, das die staatlich zersplitterten Stämme in den Stand setzte, den Ansturm der ungegliederten östlichen Massenbewegung zurückzuschlagen.

Abb. 289. Athene-Kopf vom Giebel des pisistratischen Tempels der Athene auf der Akropolis, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 267.)

II. Die griechische Kunst von den Perserkriegen bis zur Diadochenzeit (um 475—275 v. Chr.).

1. Die griechische Kunst des 5. Jahrhunderts (um 475—400 v. Chr.).

Die entscheidenden Siege, die das griechische Volk in den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts v. Chr. über die persische Weltmacht erfocht, sicherten den Völkern Europas nicht nur ein für allemal den Besitz ihres eigenen Weltteiles, sondern verschafften ihnen in der Zukunft auch die Herrschaft über den ganzen Erdball; und den glänzenden Waffentaten der

Griechen reihten sich in rascher Folge jene höchsten Geistestaten an, die der europäischen Rasse für alle Zeiten ein inneres Anrecht auf die Weltherrschaft verliehen.

Seit mehr denn hundert Jahren hatte die griechische Kunst in organischer Entwickelung einem unverrückten Ziele zugestrebt. Innerhalb der idealen Zwecke, denen sie diente, war dieses Ziel zunächst die Beherrschung der Natur durch eine möglichst getreue Wiedergabe ihrer Formen, zugleich aber eine möglichst überzeugende Reinigung dieser Formen von den Zufälligkeiten des einzelnen Falles, also auch die Beherrschung des künstlerischen Stiles, der durch die äußere und innere Natur jeder Aufgabe bedingt wurde. Gerade darin liegt das Geheimnis der Überzeugungskraft der reifen griechischen Kunst, daß sie Natur und Stil stets

Abb. 290. Die „Thronlehne" der Villa Ludovisi, im Thermenmuseum zu Rom. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft. (Zu S. 268.)

unverwandt nicht nebeneinander, sondern miteinander im Auge behielt. Schritt für Schritt war sie schon vor den Perserkriegen und während derselben diesem Ziele näher gekommen. Daß sie die letzten Schritte in der hell aufflammenden Begeisterung der Zeit nach den Perserkriegen tat, mußte ihrem geistigen Gehalte zugute kommen; und wenn jetzt Athen, wie auf dem Gebiete des Schrifttums und des Schauspiels, so auch auf dem Gebiete der bildenden Künste immer entschiedener die Führung übernahm, so war das allerdings zunächst eine natürliche Folge der politischen Vorherrschaft, die der Stadt Pallas Athenes durch ihre Führung in den siegreichen Schlachten zugefallen war; aber auch ein anderer Grund ist nicht zu übersehen. Die „Barbaren" von Susa und Persepolis hatten in keiner anderen Stadt vor ihrem Abzug so unbarmherzig gehaust wie in Athen. Die Gebäude der Akropolis lagen in Trümmern; selbst in der Unterstadt war kaum ein Stein auf dem anderen geblieben; und was die Perser zerstört hatten, verwandte Themistokles, der Sieger in der Schlacht bei Salamis, als Baumaterial für die Schutzmauern der Stadt und ihres Hafens. Die neue Zeit hatte daher

gerade in Athen die umfangreichsten und höchsten baulichen und künstlerischen Aufgaben hervorgerufen. Der Größe dieser Aufgaben gesellte sich ihre Öffentlichkeit, ihrer geistigen Bedeutung gesellte sich der Reichtum der Mittel, den die Sieger in ihren Dienst stellen konnten; kurz, alles wirkte zusammen, der attischen Kunst der Zeit nach den Perserkriegen eine innere Hoheit und zugleich eine äußere Pracht zu verleihen, wie sie sich niemals vorher und kaum jemals nachher vermählt haben.

Neben der attischen entfaltete die peloponnesische Kunst nach wie vor die größte und eigenartigste Kraft. Die eigentlichen Hauptstädte bodenwüchsiger Kunst im Peloponnes waren Argos und Sikyon, die, durch manche Schulüberlieferung verbunden, der öffentlichen, monumentalen und idealen Kunst Athens gegenüber die bürgerlich umgrenzte, im Leben der Einzelnen wurzelnde, zugleich nach festen Regeln suchende und arbeitende Kunst vertraten. Olympia, die elische Festhauptstadt Griechenlands, blieb Kunststadt mehr im empfangenden als im gebenden Sinne. Vollends kunstarm aber erscheint Sparta. Im Staatsleben die eigentliche, schließlich sogar die siegreiche Nebenbuhlerin Athens, scheint die strenge Stadt am Eurotas ihre Künstlerkraft schon mit Gitiades (S. 246 und 256) verausgabt zu haben. Selbst nach dem Peloponnesischen Kriege (431—404), durch den die politische Vorherrschaft über Griechenland zeitweilig auf Sparta überging, blieben Athen, Argos und Sikyon an der Spitze der künstlerischen Bewegung, erzeugte daneben höchstens Theben, die Hauptstadt Böotiens, während ihrer vorübergehenden Hegemonie auf staatlichem Gebiete (371—361) auch eine kurze selbständige Blüte der Künste.

Abb. 291. Wagenlenkerrelief, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft. (Zu S. 269.)

Auch die dorischen Westgriechen Siziliens und Unteritaliens, die ionischen Ostgriechen der Inseln und Kleinasiens entzogen sich keineswegs der Mitarbeit an der Weiterentwickelung der griechischen Kunst; der ionische Baustil gewann, von Kleinasien und den Inseln ausgehend, überall an Boden; und es war vielleicht kein Zufall, daß die bedeutendsten griechischen Künstler, deren Haupttätigkeit in die Zeit des Peloponnesischen Krieges selbst fällt, von dem argivischen Bildhauer Polyklet abgesehen, die Maler sind, die außerhalb des griechischen Festlandes zu Hause waren.

Als Griechenland sich selbst zerfleischt und wieder in seine kleinstaatlichen Bestandteile aufgelöst hatte, hätten selbst seine geschwächten und gesunkenen Gegner in Asien am Ende noch die Kraft gefunden, seiner Herr zu werden, wenn nicht, zum Glück für die europäische Bildung, die den Griechen stammverwandten und längst für deren Gesittung gewonnenen Mazedonier ihnen zuvorgekommen wären. Philipp von Mazedonien bereitete 338 der griechischen Freiheit, sein Sohn Alexander d. Gr. 330 dem altpersischen Reiche ein jähes Ende. Aber Philipp und Alexander fühlten sich selbst als Griechen. Die griechische Kunst zu fördern, gehörte zu den Lebensaufgaben, die sie sich gestellt hatten. Freilich geriet die Kunst unter den Fittichen der Alleinherrschaft bald in neue Bahnen, deren Richtung schon die großen Meister, die Zeitgenossen Alexanders waren,

erkennen lassen. Aber gerade diese Meister, die die mazedonischen Herrscher vorfanden und an sich fesselten, sind doch noch aus der Zeit der staatlichen und künstlerischen Freiheit hervorgewachsen. Sie selbst gehören daher noch der vollgriechischen Blütezeit an, die mit ihnen abschließt.

Die notwendige Gliederung dieses zweihundertjährigen Zeitraums reingriechischer Kunstblüte ergibt sich bei näherer Betrachtung von selbst. Die „Vorblüte", die Zeit der Entfaltung der schwellenden Knospen zur Blüte, fällt einigermaßen mit der Verwaltung Athens durch Miltiades' Sohn Kimon zusammen, der 461 v. Chr. verbannt wurde. Die Zeit der ersten Vollblüte griechischer Kunst wird nahezu ausgefüllt durch die Herrschaft des Perikles in Athen, der 429 starb. Die Zeit des Peloponnesischen Krieges bildet als solche keinen besonderen Abschnitt der Kunstgeschichte, sondern kennzeichnet sich in vielen Fällen als Übergangszeit. Die zweite Blütezeit beginnt mit dem 4. Jahrhundert und reicht noch mindestens ein Menschenalter über den Tod Alexanders d. Gr. (323) hinaus.

Abb. 292. Der „Apollon" von Pompeji, im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 269.)

Im 5. Jahrhundert bleibt die Baukunst, deren Werken die Schöpfungen der Bildhauerei und der Malerei sich organisch einfügen oder doch harmonisch anschließen, wenn nicht die führende, so doch im eigentlichen Sinne des Wortes die maßgebende Kunst der Griechen; und für die künstlerischen Seiten der Baukunst, mit denen allein wir es zu tun haben, steht der Tempelbau nach wie vor im Vordergrunde der Entwickelung. Um uns in künstlerisch aufsteigender Linie zu bewegen, beginnen wir jedoch dieses Mal mit der Betrachtung der weltlichen Baukunst, die allerdings bereits die ganze Vielseitigkeit, Schaffenskraft und Einsicht der griechischen Architekten zeigt. Die den Festaufführungen aller Art gewidmeten öffentlichen Gebäude haben eine besonders lehrreiche Entwickelungsgeschichte. Anfangs bestanden sie nur aus schlicht abgegrenzten natürlichen Räumen unter freiem Himmel. Erst im Laufe der Jahrhunderte entwickelten sie sich, den steigenden Ansprüchen an Schutz gegen die Witterung, an Bequemlichkeit der Unterkunft und an Pracht der Ausstattung entsprechend, zu wirklichen Kunstbauten.

Seit den Untersuchungen von Dörpfeld und Reisch haben unsere Anschauungen vom griechischen Theater sich gründlich umgestaltet. Wir wissen jetzt, daß die erhöhten Bühnen erst dem römischen Theater angehören, daß im griechischen Theater die Schauspieler so gut wie der Chor in dem ursprünglich kreisrunden „Tanzplatz" (Orchestra) auftraten, dessen Mitte der alte Opferaltar (Thymele) einnahm. An drei Seiten umgab der Zuschauerraum abgerundet die Orchestra. Dem Zuschauerraum gegenüber lag an der vierten Seite das Zelt (die „Skene"), aus dem die Schauspieler zu ebener Erde hervortraten. Unsere Abbildung 294 vergegenwärtigt uns Dörpfelds und Reischs Rekonstruktion eines älteren griechischen Theaters mit einem Blick auf die schon feste „Skene". Wo es anging, wurde der Zuschauerraum an einen Bergabhang gelehnt, um den Besuchern Gelegenheit zu geben, sich an diesem übereinander aufzustellen oder zu setzen; und diese Anlehnung wurde auch beibehalten, als der Zuschauerraum sich zu einer kunstvollen, aber immer noch unter freiem Himmel gelegenen Anlage entwickelt hatte, deren Sitzreihen, sich nach oben von Reihe zu Reihe vergrößernd, stufenförmig übereinander

emporstiegen. Die Skene, vor der bald eine bewegliche hölzerne Schmuckwand, das „Proskenion", zur Aufnahme der gemalten Dekorationen errichtet wurde, entwickelte sich erst allmählich zu einem mit Halbsäulen geschmückten Bau, der an beiden Seiten mit vorspringenden Flügeln, den „Paraskenien", versehen war.

Abb. 293. Das Weihgeschenk des Eutychides, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft. (Zu S. 269.)

Von den erhaltenen Theatern des 5. Jahrhunderts gehörte das Dionysostheater am südlichen Abhang des Burgberges zu Athen seiner ersten Anlage nach noch der Zeit vor den Perserkriegen an. Aber nur die Reste des ursprünglichen Orchestra-Rundes dieser Anlage lassen sich unter den Grundmauern des römischen Bühnengebäudes nachweisen. Von anderen Theatern des 5. Jahrhunderts, wie denen zu Syrakus und zu Oropos, lassen sich noch einige Felsenstufen der Sitzreihen erkennen.

Die Gebäude, in denen die musikalischen Wettkämpfe, die geschlossene Räume bedingten, abgehalten wurden, hießen Odeien. Schon Perikles errichtete ein festes Odeion in Athen, von dem sich keine Reste, wohl aber kurze Beschreibungen erhalten haben. Das Gebäude enthielt außer zahlreichen Sitzen nach Plutarch auch viele Säulen, und seine zeltartige, schräge Bedachung lief oben in eine einzige Spitze aus, die dem Zelte des Xerxes nachgebildet gewesen sein soll. Die Rennbahnen für den Wettlauf der Jünglinge wurden als Stadien bezeichnet, weil die Länge eines Stadions (etwa 196,80 m) als ihr Normalmaß galt. An der einen der im Halbkreis geschlossenen Schmalseiten und an beiden Langseiten waren sie von Stufensitzen eingefaßt. Die Rennbahnen für Pferde und Wagen (Hippodrome) zeigten die gleiche Grundgestalt in wesentlich vergrößertem Maßstabe. Der Kunstgeschichte bieten die erhaltenen Bauanlagen dieser Art, die wohl auch alle erst späteren Jahrhunderten angehören, nur wenig Anknüpfungspunkte. Im 5. Jahrhundert werden gerade sie noch mehr den Eindruck von Naturstätten, die von Menschenhänden zurechtgemacht worden, als von Baulichkeiten hervorgerufen haben. Auch die Übungsplätze, an denen die Jünglinge sich auf die Wettkämpfe vorbereiteten, die Gymnasien und Palästren, die später zu reich mit Säulenhallen, Höfen, Sälen und Bädern ausgestatteten Prachtbauten ausgebildet wurden, zeigten in dieser Zeit noch keine besondere bauliche Entwickelung.

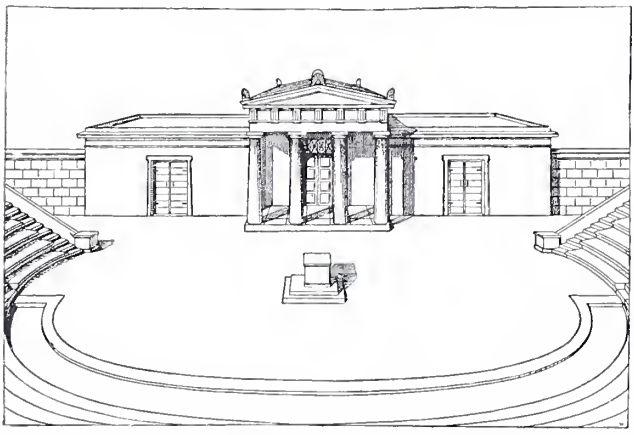


Abb. 294. Rekonstruktion eines älteren griechischen Theaters. Nach Dörpfeld und Reisch. (Zu S. 273.)

Bedeutendere Reste haben sich von den für Versammlungen und Beratungen bestimmten Gebäuden erhalten. Von den eigentlichen Rathäusern, den Buleuterien, können wir uns

eine Vorstellung bilden, seit das Bulenterion von Olympia dem Lichte zurückgegeben ist. Es bestand aus drei großen, getrennten Saalbauten, die sich nach Osten öffneten und hier durch eine gemeinsame dorische Säulenvorhalle verbunden waren (Abb. 295). Der Mittelsaal zeigte quadratischen Grundriß. Der Nord- und Südsaal waren länger gestreckt, an der westlichen Schmalseite im Halbkreis geschlossen, vorn an der Ostseite mit einer Säulenstellung zwischen Anten versehen, ihrer Länge nach aber durch eine mittlere Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt. Der Nordbau wurde, wie Dörpfeld aus der Gestalt eines seiner Antenkapitelle schließt, noch im 6., der Südbau, dessen dorische Kapitelle denen des Zeustempels gleichen, im 5. Jahrhundert errichtet. Der Mittelbau und die Vorhalle gehören einem späteren Umbau an. Auch den Grundriß eines der Prytaneien, der den heiligen Herd der Hestia bergenden Staatspaläste der griechischen Städte, haben uns die Ausgrabungen von Olympia zurückgegeben. Ein völliger Umbau aus römischer Zeit hat ihn freilich bedeckt und vielfach überschnitten. Der griechische Grundriß aber bildet ein Quadrat von genau 100 griechischen Fuß (einem Plethron = 32,80 m). Man scheint das Prytaneion durch eine von zwei Säulen getragene Vorhalle betreten zu haben. An den quadratischen Mittelraum, der wahrscheinlich den Altar der Hestia enthielt, schlossen sich in symmetrischer Folge Säle, Hallen und Höfe an.

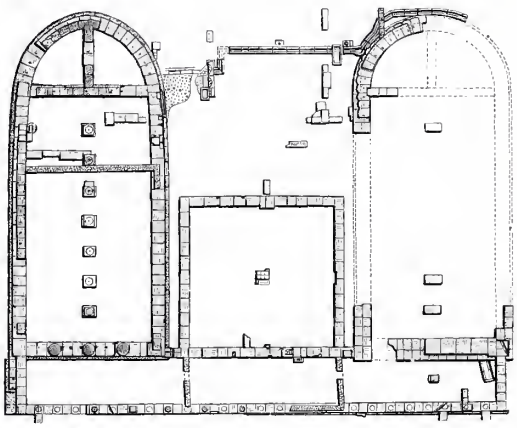


Abb. 295. Grundriß des Bulenterions zu Olympia. Nach Dörpfeld, „Olympia" II.

Auch öffentliche Gebäude zu harmloser Unterhaltung, „Schwatzhallen", wie man sie genannt hat, Leschen, wie die Griechen sagten, gab es in vielen größeren Städten. Oft mit Gemälden geschmückt, glichen sie ihrer Anlage nach wahrscheinlich den Stoen, die bald als Wandelbahnen, bald als Vorlesungsräume erscheinen. In der Regel bestanden diese aus einer geschlossenen Rückwand und zwei in gleicher Richtung sich vor ihr hinziehenden Säulenreihen, von denen die äußere sich nach dem Platze oder der Straße öffnete. In Olympia haben sich die Reste der ursprünglich mit Gemälden geschmückten dorischen „Stoa poikile" hinter der Echohalle, der großen Stoa, erhalten, die seit dem 4. Jahrhundert die Ostseite der Altis, des heiligen Festbezirks, abschloß. Auch die griechischen Marktplätze waren oft von Säulenhallen umgeben, wie sie sich auch hinter den Theatern herzogen. Die erhaltenen Reste von Markt- und Theater-Säulenhallen gehören freilich fast ausschließlich späteren Jahrhunderten an. Allein sie sind jedenfalls schon im 5. Jahrhundert mit der Gründung künstlicher, absichtlich nach festen, regelmäßigen Plänen angeordneter Stadtanlagen entstanden.

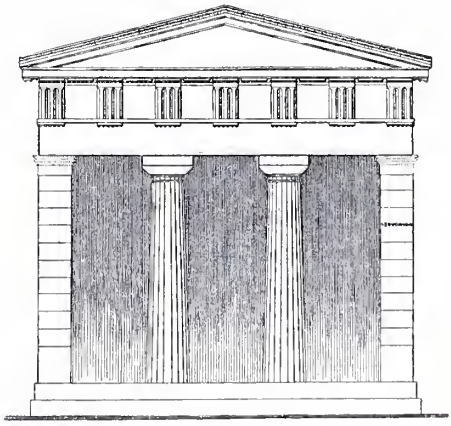


Abb. 296. Das Schatzhaus der Sikyonier in Olympia. Nach Dörpfeld, „Olympia" II. (Zu S. 276.)

Nachdem schon Themistokles den Piräus, die Hafenstadt Athens, mit Mauern umgeben, Perikles beide Städte durch lange Verbindungsmauern zusammengezogen hatte, galt es, die Hafenstadt selbst als Muster einer regelrechten Anlage neu erstehen zu lassen. Hippodamos von Milet war der Meister des Entwurfs dieser Anlage wie der Neuanlage der Kolonialstadt Thurii in Unteritalien (441). Beide wurden der Länge nach von vier, der Breite nach von drei Straßen rechtwinklig durchschnitten. Als dritte Hauptanlage des Hippodamos gilt die Stadt Rhodos (407), die wie ein einziges Theaterrund den Hafen der berühmten Insel umschloß.

Abb. 297. Natürlicher Akanthusblatt-Ansatz. Nach Meurer.

Die Wohnhäuser an den Straßen dieser künstlichen Städte hatten bereits gemeinsame Scheidewände. Von außen aber erhielten sie in der Regel keine künstlerisch durchgebildeten Fassaden. Das griechische Wohnhaus kehrte, im vollsten Gegensatz zum griechischen Tempel, nach wie vor seine Säulenhallen nach innen; und ganz ohne Säulenhof wird kein griechisches Haus, das einigen Anspruch auf vornehme Wohnlichkeit machte, geblieben sein. Wenn aber, wie Bie ausgeführt hat, das Wohnhaus der späteren griechischen Zeit durch steigende Betonung des Hofes und sinkende Bedeutung des „Megaron" in gerader Linie von dem mykenischen Herrscherhaus abgeleitet ist, so müssen die griechischen Häuser des klassischen 5. Jahrhunderts eine bestimmte Zwischenstufe dieses Werdeganges bezeichnet haben.

Zwischen den weltlichen Gebäuden und den Tempeln in der Mitte stehen die „Schatzhäuser", die verschiedene Städte an den großen Hauptstätten gesamtgriechischen Lebens, wie in Delphi, in Delos und in Olympia, errichteten. Die älteren Gebäude dieser Art haben wir bereits kennen gelernt (S. 221); von den jüngeren gehört das der Sikyonier in Olympia, eines der am besten herstellbaren von allen, nach Dörpfeld der Mitte des 5. Jahrhunderts an (Abb. 296). Es hat immer noch die Gestalt eines „templum in antis" mit einfacher Vorhalle und zwei dorischen Säulen zwischen den vorspringenden pilasterartig wirkenden Wandenden. Gerade das feine, noch edel geschwungene, aber nicht mehr übertrieben ausladende Profil des Echinus der Säulenkapitelle weist dem Gebäude seine Zeit an.

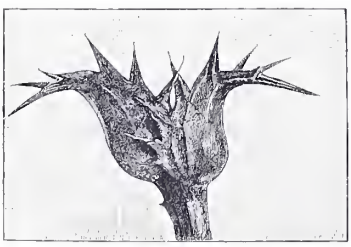


Abb. 298. Natürliche Akanthus-Deckblätter. Nach Meurer.

Am lehrreichsten für die Weiterentwickelung der Kunstformen der Architektur aber bleibt der Tempelbau. In Grundriß und Aufbau hatte der griechische Tempel seine Hauptentwickelung nunmehr bereits hinter sich. Wesentliche Abweichungen von der Normalgestaltung kamen nur vor, soweit sie durch die örtliche Bodenbeschaffenheit oder durch die Besonderheiten eines bestimmten Gottesdienstes bedingt waren. Leichtere Unterschiede, wie sie sich z. B. schon in der Verschiedenheit der Verhältnisse, der Säulenzahl, der Säulenordnung, der Säulenstellung aussprechen, werden sich öfter auf den Geschmack des Baumeisters oder seines Auftraggebers zurückführen lassen. In Wirklichkeit gleicht kein griechischer Tempel genau dem anderen. Eine eigentliche Entwickelung aber vollzieht sich nur in den Einzelformen und -verhältnissen, in der dorischen Ordnung z. B. von der starken Verjüngung der Säulenschäfte, der mächtigen Ausladung der Kapitellwülste durch edle, elastische Schwingung hindurch zur trockenen Geradlinigkeit (Abb. 234), in der ionischen Ordnung z. B. von willkürlicheren Kapitellgestaltungen zu den späteren Normalformen (S. 221 und 223), die allmählich nüchterner

werden. Manchmal treten daneben örtliche Verschiebungen auf, wie z. B. gerade in Athen der ionische und der dorische Stil leise Annäherungsversuche aneinander machen.

Das wichtigste Ereignis in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Baukunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. war die Einführung einer dritten, der korinthischen Säulenordnung neben der dorischen und der ionischen. Hand in Hand mit der Entwickelung des korinthischen Stils geht die Einführung des Akanthusblattes in die griechische Zierkunst. Daß es sich hierbei wirklich um die Bärenklaupflanze handelt, wie schon der Augenschein lehrt, und zwar besonders um das Deckblatt der Blüte, hat Meurer siegreich gegen die Lehrmeinung verfochten, die auch im Akanthus nur eine Wandelform der ägyptischen Lotosblume nachweisen zu können glaubte. Daß die Griechen schon seit einiger Zeit bestrebt waren, ihre hergebrachten, ziemlich sparsamen Verzierungsmotive, die nicht weit über den Mäander, das Flechtband, die Wellenlinie, den Lotos und die Palmette hinausgingen, durch die Aufnahme natürlicher einheimischer Pflanzenformen zu bereichern, können wir als Fortschritt betrachten. Die Aufnahme des Akanthus war ihr glücklichster und folgenreichster Griff in dieser Richtung. Vielfach trat der Akanthus an die Stelle der Palmette, von der er sich schon in der äußeren Silhouette dadurch unterscheidet, daß die Einbuchtungen zwischen den Zacken bei ihm ausgerundet, nicht zugespitzt sind wie bei jener. Am frühesten nachweisbar ist er in den Bekrönungen von Grabstelen, wirklichen und auf Vasen gemalten, auf diesen sogar am Schaft und Fuß der Stelen, die er „deckblattartig" umfaßt. Auch als Stirnziegel von Tempeldächern vertritt er schon früh, z. B. in Olympia, die Palmette; bald drängt er sich allein oder mit Palmetten vermischt in die Anthemienbänder; und Rankenspiralen vergegenwärtigen uns, wie die „Wachstumserscheinungen der Pflanzenstengel" in das Akanthusornament übergehen (Abb. 297—300). Die bedeutsamste Verwendung fand das Akanthusblatt aber als Hauptzier des „korinthischen" Kapitells, dessen Erfindung dem Bildhauer Kallimachos zugeschrieben wird. Das Bedürfnis nach einem Säulenkapitell, das, reicher und voller als das dorische, weniger einseitig als das nur für die Vorderansicht berechnete ionische, dem allmählich weicher und freier werdenden Zeitgeschmack Rechnung trug, muß sich in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts unabweisbar geltend gemacht haben. Die kelchförmige Grundgestalt des korinthischen Kapitells war in zahlreichen „protokorinthischen" Kapitellen Altägyptens vorgebildet. Auch der Kranz aufrechtstehender Blätter, der den Kelch umgibt, findet sich bereits an ägyptischen Kapitellen, ja thebanische Kapitelle des Neuen Reiches zeigen sogar bereits die vier aus dem unteren Blätterkranz bis zum Kelchrand emporstrebenden Blätter, die sich oben in schmalen Voluten umbiegen (Abb. 301). Der Ersatz der ägyptischen, im unteren Kranze nur aufgemalten Blätter durch den plastisch durchgeführten heimischen Akanthus schon gibt dem korinthischen Kapitell jedoch

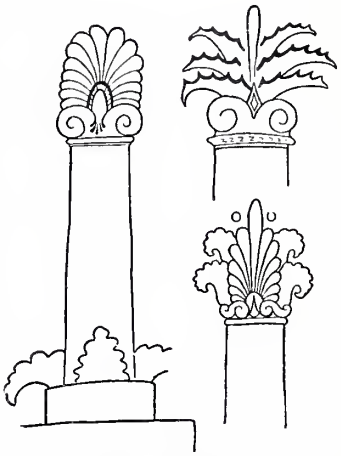


Abb. 299. Auf griechischen Vasenmalereien und Grabsteinen abgebildeter Akanthus. Nach Meurer.

Abb. 300. Dekorativ angewandtes Akanthus-Deckblatt am Erechtheion. Nach Meurer.

ein völlig selbständiges Ansehen. Die viereckige Deckplatte (Abakus), zu der die vier schneckenartig umgebogenen, höher aufsteigenden Tragstengel hinüberleiten, vollenden den selbständigen Eindruck des ausgebildeten korinthischen Kapitells (Abb. 302). Ein kräftiger Ring, der oft die Form des Perlstabes erhält, trennt den Kelch vom Säulenstamm. Der Akanthusblätterkranz ist verdoppelt. Die acht oberen Blätter sprießen aus den Zwischenräumen der acht unteren empor. Zwischen jedem der oberen Akanthusblätter schießt einer jener schilfartigen Stengel empor, die sich teilen, umbiegen und mit ihrer Schnecke die Schnecke des Nachbarstengels berühren; die kürzeren Teilstengel aber sind in der Mitte unter jeder der nach innen geschweiften Abakusseiten noch mit einer fächerförmigen oder rosettenartigen Blume geschmückt (Abb. 303). Im übrigen unterscheidet der korinthische Stil sich von dem ionischen, an den er sich anschließt, grundsätzlich höchstens nur noch durch die Kragsteine (Konsolen) in Wellenform, die manchmal statt der Zahnschnitte unter dem Kranzgesimse angebracht sind, das sie zu stützen scheinen. Aber es liegt schon in der Natur der höher aufstrebenden Kapitelle, daß die korinthischen Säulenhallen, auf weitere Säulenabstände gegründet, noch höher, freier und leichter emporsteigen als die ionischen.

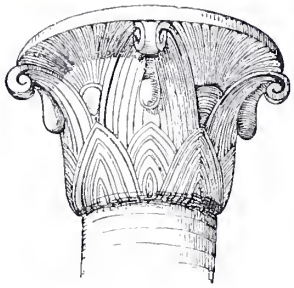


Abb. 301. Ägyptisches Kelchkapitell aus der Zeit des Neuen Reiches. Nach Durm. (Zu S. 277.)

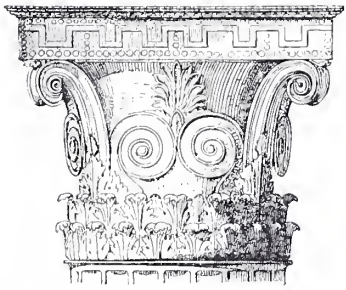
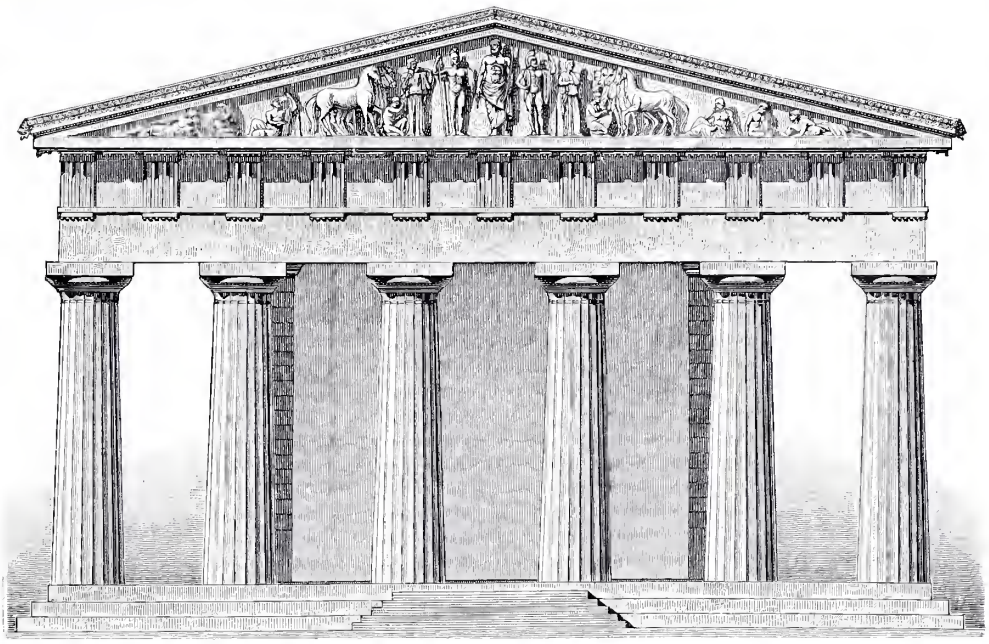


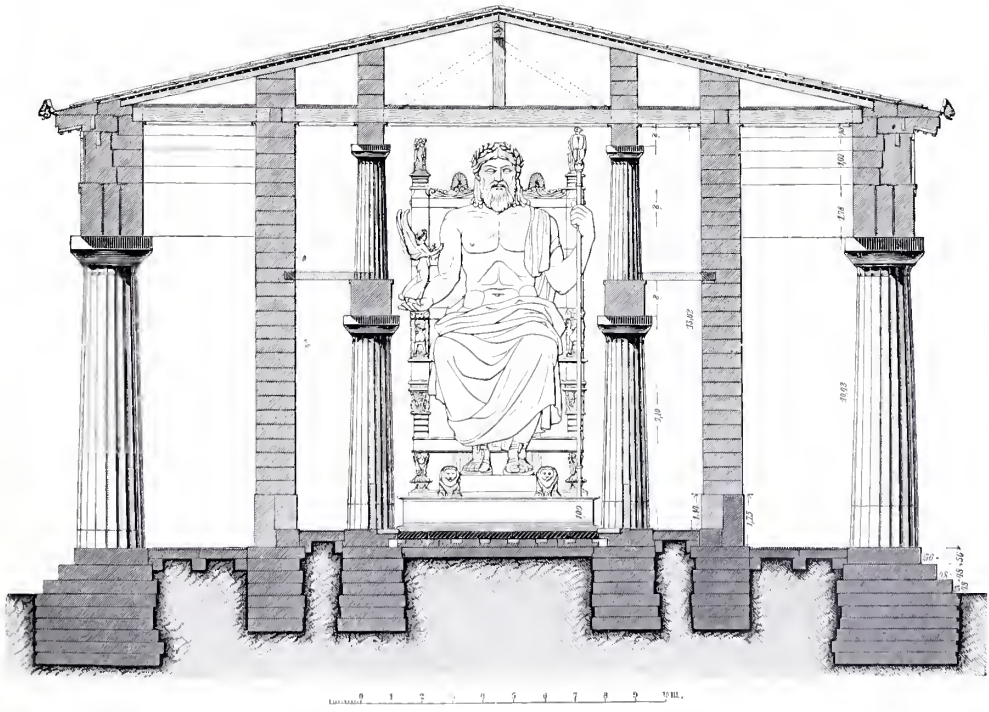
Abb. 302. Korinthisches Kapitell vom Apollontempel bei Phigalia. Nach Durm.

Abb. 303. Ausgebildetes korinthisches Kapitell von Epidaurus. Nach Meurer.

Der erste große Tempel Griechenlands, der, nach den Perserkriegen errichtet, im Lichte der neuen Zeit vollendet wurde, war der dorische Zeustempel zu Olympia (Abb. 304 und Taf. 46). Seine Trümmer genügen in Verbindung mit der Beschreibung des Pausanias, ihn vor unserem geistigen Auge in seiner alten Pracht erstehen zu lassen. Gerade als dorischer Normaltempel der ersten Reifezeit ist er von Bedeutung. Als Baumeister wird Libon, ausnahmsweise ein einheimischer, ein elischer Künstler genannt. Die Zella war durch zweimal sieben Säulen in drei Schiffe geteilt. Die Vorhalle und die Hinterhalle öffneten sich durch zwei Säulen zwischen vorspringenden Anten in die Umgangshalle, die durch je sechs Säulen in den Schmalseiten, je dreizehn Säulen an den Langseiten gebildet wurde. In der ziemlich starken Verjüngung der Säulen und in der Breite ihrer Deckplatten spricht sich noch ein Rest von Archaismus aus; der Wulst ihres Kapitells ist hoch, aber weich und rein geschwungen. Daß der Tempel noch der „Vorblütezeit“ der Kunst angehört, spricht sich deutlicher in seinem Bildwerk, auf das wir zurückkommen, als in seinen Bauformen aus. Als peloponnesischer Bau des letzten Viertels des 5. Jahrhunderts stellte sich ihm der dorische Neubau des uralten Heratempels bei Argos an die Seite, der nach einem großen Brande um 423 von dem



a Vorderansicht.



b Querschnitt.

Taf. 46. Der Zeustempel zu Olympia nach Dörpfelds Aufnahme und Wiederherstellung.

Nach Dörpfeld und Adler, „Olympia“ II.

a Der sogenannte Tempel der Konkordia zu Girgenti. *Nach Photographie.*

b Der „Poseidonstempel" zu Pästum. *Nach Photographie von Sommer.*

Taf. 47. Dorische Tempel der ersten Zeit nach den Perserkriegen.

Baumeister Eupolemos von Argos auf einer tiefer liegenden Bergterrasse in moderneren Verhältnissen (6:12 Säulen) und freieren Einzelformen als der alte errichtet wurde.

Ziemlich die gleiche Formensprache reden eine Reihe der dorischen Tempel Unteritaliens und Siziliens. Hierher gehört zunächst der sogenannte Poseidontempel zu Pästum (Poseidonia; Taf. 47b), der, wenn wir auch Bedenken tragen, ihn mit Koldewey und Puchstein später anzusetzen als den Parthenon von Athen, doch wohl erst nach den Perserkriegen entstanden ist. Sechssäulig an den Schmalseiten, vierzehnsäulig an den Langseiten, war er inwendig durch zwei Reihen übereinander verdoppelter Säulen in drei Schiffe geteilt. Es ist der einzige Tempel der Alten Welt, in dem die obere Säulenstellung sich erhalten hat. Seines bemalten Überzuges durch die Zeit beraubt, bringt der verwitterte Kalkstein, aus dem er gebaut ist, die ernste Kraft der noch dichtgereihten, vierundzwanzigfurchigen Säulen, die Wucht des Kranzgesimses und der noch mächtig ausladenden Kapitelle sowie die Einfachheit und Klarheit der ganzen Massenverteilung in seinem eigenen tiefen Goldton prächtig zur Geltung. Der große Zeustempel zu Akragas (Girgenti; Abb. 305) aber veranschaulicht uns, was die Griechen einen „Pseudoperipteros" nannten. Er war nicht, wie die Peripteraltempel, von einem Säulenumgang umgeben, sondern von mächtigen Halbsäulen, die sich an allen vier Seiten an die Zellamauern anlehnten: je sieben an den Schmalseiten, je vierzehn an den Langseiten, groß genug, in jedem ihrer Hohlstreifen einen Menschen zu beherbergen. Inwendig trugen mächtige Pfeiler, mit denen nackte männliche Gestalten (sogenannte Atlanten oder Telamonen) als Deckenstützen verbunden waren, das Dach (Abb. 306). Einer dieser etwa 8 m hohen Atlanten, der die Formen des reifen Archaismus zeigt, liegt an der Tempelstätte wieder zusammengesetzt am Boden. Als dorische Normaltempel des 5. Jahrhunderts dagegen erscheinen von den erhaltenen Tempeln zu Girgenti vor allem der sogenannte Tempel der Juno Lacinia und der sogenannte Tempel der Konkordia (Taf. 47a) mit ihren 6:13 Säulen. Der Konkordiatempel und der unvollendete Tempel am Rande der Schlucht von Segesta gehören zu den besterhaltenen Gotteshäusern des Altertums. In Syrakus ist der Athena-Tempel auf der Insel Ortygia mit seinen 6:14 zwanzigfurchigen, lebhaft verjüngten Säulen eine der reifsten Schöpfungen des dorischen Stils. In Selinunt sah das 5. Jahrhundert die südlichen Tempel beider Hügel entstehen, von denen das Heiligtum der Hera (E) auf dem Osthügel sich schon durch den Stil seiner Metopenbildwerke als gleichalterig mit dem Zeustempel von Olympia erweist.

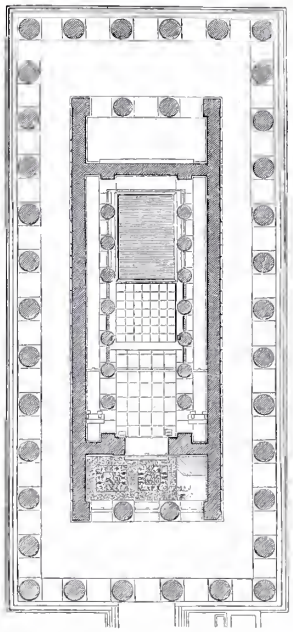


Abb. 304. Grundriß des Zeustempels zu Olympia. Nach Dörpfeld, „Olympia" II.

An der ionischen Küste Kleinasiens entfaltete sich nach den Perserkriegen ebenfalls bald eine rührige Bautätigkeit (S. 225 und 245). Der große ionische Artemistempel zu Ephesos, den die Perser verschont hatten, wurde um diese Zeit in seiner ersten Gestalt vollendet; der große ionische Tempel des didymäischen Apollon zu Milet aber, den die Perser zerstört hatten, mußte von Grund aus neu erbaut werden; als seine Baumeister gelten Paionios von Ephesos und Daphnis von Milet. Die meisten ausgegrabenen Reste dieses großen und glänzenden Heiligtums, das einen doppelten Säulenumgang hatte, also ein Dipteros war,

aber reden die Sprache der nachalexandrinischen Zeit. Zur völligen Vollendung scheint er nie gelangt zu sein. Von den übrigen ionischen Gebäuden dieser Gegenden mag hier noch das anmutige „Nereidenmonument" zu Xanthos, eines der baulich am weitest entwickelten Grabmäler Lykiens, genannt werden. Es hatte auf hohem Unterbau die Gestalt eines ausgebildeten Tempelchens mit vier weitgestellten ionischen Säulen an den Schmalseiten, ihrer sechs an den Langseiten. Dem vereinfachten Gebälk fehlt der eigentliche Fries, so daß, wie in Assos, nur der mit plastischem Bildwerk geschmückte Architrav die Säulen von dem Zahnschnittsimse trennte. Erhalten ist in Xanthos nur der kahle Unterbau. Das reiche Bildwerk, auf das wir zurückkommen, befindet sich im Britisch Museum zu London.

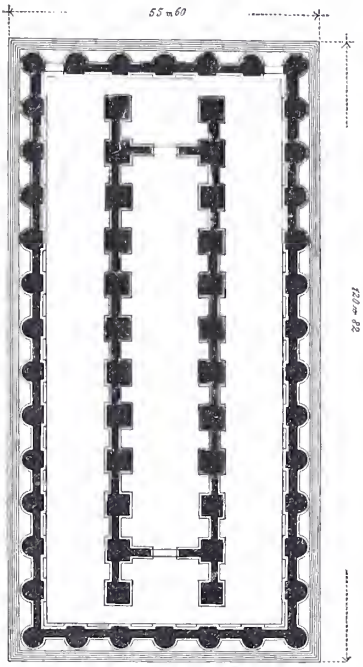


Abb. 305. Grundriß des Zeustempels zu Girgenti. Nach Durm. (Zu S. 279.)

Die reinste Höhenluft jener höchsten Kunst, in der Kraft und Anmut, Gesetzesstrenge und Freiheit, Schlichtheit und Pracht sich vermählen, atmen wir in der attischen Baukunst des 5. Jahrhunderts. Die Kunst hatte Zeit gehabt, völlig auszureifen und die letzten Fesseln abzustreifen, als Athen sie für seine Hauptbauten in seinen Dienst nahm. Doch ist es nicht wahrscheinlich, daß die Athener nach dem Burgbrande von 480 die Tempel der Akropolis zehn Jahre lang ganz in Trümmern liegen ließen. Zunächst wird der am Nordrande des Burgberges gelegene alte Pisistratische Tempel, der der Stadtgöttin von Athen, der Athena Polias, und dem Poseidon-Erechtheus zugleich geweiht gewesen, notdürftig wiederhergestellt worden sein. Unter Kimon, wenn nicht schon unter Themistokles, begann man alsdann weiter südlich auf dem höchsten Rücken des Felsens einen neuen Tempel der Pallas Athene, den Parthenon, zu bauen; d. h. den älteren Parthenon, der länger gestreckt und schmaler war als der zweite, der allbekannte Tempel dieses Namens. Nie vollendet, wurde er abgetragen, als Perikles, von Phidias, dem großen Bildhauer, beraten, die Baumeister Iktinos und Kallikrates beauftragte, einen Neubau aus pentelischem Marmor an seiner Stelle zu errichten (Abb. 307). Der Bau begann 447; 438 stand das neue Gotteshaus fertig da, ein Wunder an reiner Hoheit, klarer Schönheit und stiller Größe; und über 2000 Jahre hat es, im wesentlichen unversehrt, wenn auch durch Ein- und Anbauten entstellt, zum Tempel, zur Kirche, zur Moschee geweiht, schließlich als Pulvermagazin benutzt, festgefügt dagestanden, bis es 1687 von einer venezianischen Bombe zertrümmert wurde. Halb aufrecht steht der Parthenon, mit dessen Erforschung die Namen Michaelis, Petersen, Dörpfeld und Collignon eng verknüpft sind, immer noch da; und noch seine Trümmer verkünden den Ruhm des Perikles, des Iktinos und des Phidias (Abb. 308). Zu den größten Tempeln des Altertums gehörte er nicht; aber mit seiner Länge von nahezu 70, seiner Breite von nahezu 31 m wirkte er doch schon durch seine Maße erhaben. Mit seinem einfachen Säulenumgang von acht Säulen an jeder Schmalseite, siebzehn Säulen an jeder Langseite gab er sich von außen als einen dorischen Normaltempel von den edelsten Verhältnissen. Die großen Giebelgruppen füllten ihren dreieckigen Rahmen aufs vorteilhafteste aus; die Metopen aller vier Seiten waren mit

Reliefplatten geschmückt. Die Triglyphen hoben sich dunkelblau vom roten Grund der Metopenplatten ab. Eine ionisierende Besonderheit war der Perlenstab (Astragalos), der das Kranzgesimse vom Triglyphenfries trennte. Die Kapitelle der nur leise verjüngten und geschwellten Säulen zeigten einen straffen, fast schon gerade profilierten Echinus unter nur wenig vorspringendem Abakus. Der Zellenbau dagegen trug schon von außen auffälligere Besonderheiten zur Schau. Er erhob sich um fernere zwei Stufen über die Säulenterrasse des Stufenunterbaues, auf die seine Vorhalle und seine Hinterhalle sich mit einer freistehenden Reihe von je sechs dorischen Säulen öffneten. Der Fries über diesen Vorhallensäulen aber war als ionischer „Zophoros", als Bildfries gestaltet, der sich, im ganzen 159,42 m lang, an allen Zellenseiten der Umgangshalle fortsetzte. Das Tempelhaus selbst bestand aus der eigentlichen, nach Osten geöffneten, durch die Vorhalle (Pronaos) zugänglichen, durch zwei Reihen von je neun dorischen Säulen in drei Schiffe geteilten, ausnahmsweise auch vor der Rückwand mit Säulen versehenen Zella und dem nur von der Westhalle aus zugänglichen Hinterhaus, dem eigentlichen „Parthenon", dessen Kassettendecke von vier dem Anschein nach ionischen Säulen getragen wurde. Die Eigenschaften, die den Parthenon vor den meisten früheren und späteren griechischen Tempeln auszeichnen, die Reinheit der Verhältnisse, die Feinheit der Abmessungen, die leichte Schwingung seiner scheinbar geraden Linien lassen sich leichter mit dem Auge fühlen als in Worte fassen. Gerade dieser Eigenschaften wegen aber wird der Parthenon, auf dessen plastischen Schmuck wir zurückkommen, vielfach für das klassischste aller klassischen Bauwerke angesehen.

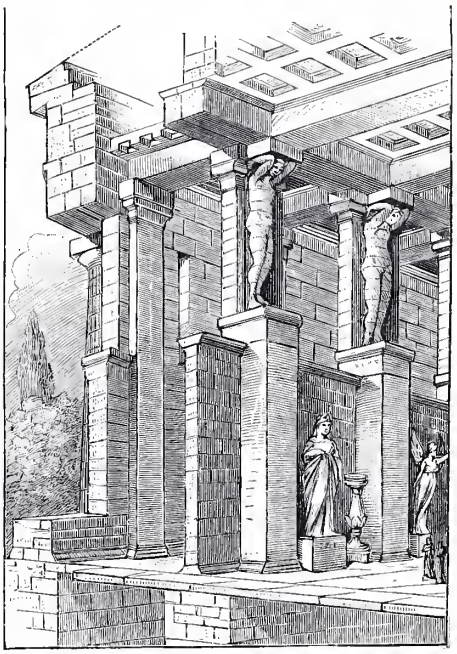


Abb. 306. Durchschnitt eines Teiles des Zeustempels von Girgenti. Nach Durms Wiederherstellung. (Zu S. 279.)

Iktinos, der Hauptmeister des Parthenon, schuf auch an anderen Orten erhabene Bauwerke, von denen zwei, der Weihetempel zu Eleusis und der Apollontempel zu Bassä bei Phigalia, seinen Ruhm bis in unsere Zeit getragen haben. Der Weihetempel (das Telesterion) an der blauen Bucht von Eleusis, über den nach den neueren Ausgrabungen Philios eingehend berichtet hat, hatte sich von alters her durch die Besonderheit seiner Gestalt ausgezeichnet: schon der vorperserische Bau war, von 5 mal 5 Säulen getragen, ein quadratischer Säulensaal gewesen. Nach seiner Zerstörung erhielt Iktinos um 440 den Auftrag, ihn in größerem Maßstabe als bisher neu zu errichten; nur allmählich aber fanden die Erweiterungsbauten statt, die ihn vorübergehend

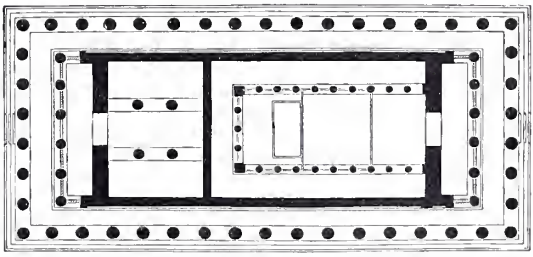


Abb. 307. Grundriß des Parthenons. Nach Luckenbach.

zu einem rechteckigen Langhaus machten; und erst in römischer Zeit erhob er sich wieder auf ziemlich gleichseitigem Viereck, dessen Dach jetzt von einem Säulenwald von 42 (6 mal 7) Stämmen getragen wurde. An allen vier Seiten des Innenraumes stiegen Stufensitze bis zur Höhe der Türen empor. Die dorische Halle vor seiner Südostseite aber wurde schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts durch Philon hinzugefügt. Den Entwurf für den Apollontempel bei Phigalia in Arkadien (Abb. 309) schuf Iktinos bald nach 430. Durms Widerspruch gegen die Überlieferung, daß Iktinos ihn geschaffen, hat keinen Widerhall gefunden. In Phigalia galt es zum Dank für die Abwendung der Pest einen älteren, einfachen kleinen Tempel, der in heilkräftiger, frischer Bergwildnis thronte, mit einem großen

Abb. 308. Die Ruinen des Parthenons zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 280.)

Säulenbau (Taf. 48b) zu umgeben. Merkwürdigerweise wurde der neue Tempel rechtwinkelig zum alten gestellt, so daß seine Eingangsschmalseite nach Norden gerichtet wurde. Die alte Zella ging als hinterer Teil in die neue Zella auf, so daß sie ihren besonderen Eingang an der östlichen Langseite des neuen Tempels behielt. Dieser bildete von außen einen langgestreckten dorischen Peripteros mit 6 Säulen an den Schmalseiten, ihrer 15 an den Langseiten. Die Säulen sind noch straffer und gerader als am Parthenon. Die Entwickelung in dieser Richtung vollzog sich eben mit unerbittlicher Folgerichtigkeit. Die neue Zella war inwendig mit fünf Seitenkapellen an jeder Langseite geschmückt. Die entsprechenden fünf Zungenmauern aber liefen in ionische Dreiviertelsäulen aus, an deren Kapitellen drei Stirnflächen die Seitenansicht der Polster unterdrückten. Mit ihren ungeheuren Schnecken, ihrem zweigliederigen, von keinem Wulst überhöhten Kymation gelten sie als Vertreter eines besonderen westlichen Typus der ionischen Ordnung (Abb. 310). An der Stelle aber, wo das neue Langhaus sich in die kleine alte Zella öffnete, stand eine Säule mit einem korinthischen Kapitell, vielleicht dem ältesten korinthischen Kapitell, das wir kennen (Abb. 302). Die niedrige doppelte Akanthusblätterreihe umzieht

a Die Propyläen auf der Akropolis zu Athen. *Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.*

b Der Apollontempel zu Phigalia. *Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.*

Taf. 48. Dorische Bauten der griechischen Blütezeit.

a Das Erechtheion von Südosten. *Nach Photographie.*

b Das Erechtheion von Westen. *Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.*

Taf. 49. Ansichten des Erechtheions in Athen.

noch nur den unteren Teil des Kelches, aus dem die Eckstengel, von höheren Akanthusblättern ein Stückchen begleitet, lang emporschießen. Aber auch reichen plastischen Schmuck erhielt das Innere des Tempels. Im Gebälk über den ionischen Dreiviertelsäulen der Zella zog sich der berühmte Fries entlang, der ins British Museum gekommen ist. Als Ganzes bedeutet dieser Tempel des arkadischen Heilgottes einen sichtbaren Fortschritt in der Entwickelung zu größerer Freiheit und Mannigfaltigkeit in allen Einzelheiten. Er ist wahrscheinlich der erste Tempel, an dem alle drei Säulenordnungen zugleich verwandt wurden.

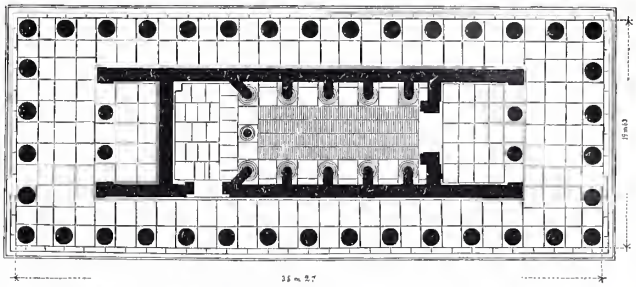


Abb. 309. Grundriß des Apollontempels bei Phigalia in Arkadien. Nach Durm.

Zu den älteren dorisch-attischen Gotteshäusern der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gehören ferner der jüngere und größere Nemesistempel zu Rhamnus (vgl. S. 220), dessen Säulenumgang (6:12 Säulen) eine Zella mit zweisäuligen Antenhallen umschloß, der weit ins Meer hinausschauende Poseidontempel des Vorgebirges Sunion (6:13 Säulen), dessen Vorhalle am Zellafries mit reichem Reliefbildwerke geschmückt war, und der aus pentelischem Marmor errichtete Tempel auf dem Markthügel zu Athen, der schon als der besterhaltene von allen griechischen Tempeln jedem unvergeßlich ist, der ihn gesehen hat (Abb. 311). Seine herkömmliche Bezeichnung als Theseus-Tempel (Theseion) ist unbegründet; und die Ansicht, er sei dem Hephaistos geweiht gewesen, hat, selbst nachdem Sauer sie in seinem neuen großen Werke über ihn geschickt verteidigt, noch Widerspruch hervorgerufen. In seiner Anlage bietet er mit seinem Umgang von 6:13 Säulen nichts Besonderes, es wäre denn das freiere Leben, das sich in der größeren Tiefe der Vorderseite der Umgangshalle ausspricht. Eine Besonderheit aber bildet die Anordnung des Bildschmuckes. Das Metopenbildwerk beschränkte sich auf die Vorderseite und die angrenzenden vier Felder der Langseiten; und der Zellafries zeigte bildliche Darstellungen nur an den beiden Schmalseiten, wenn diese in der Vorhalle der Ostseite auch ein Stückchen auf die Langseiten übergriffen. Im übrigen zeichnete

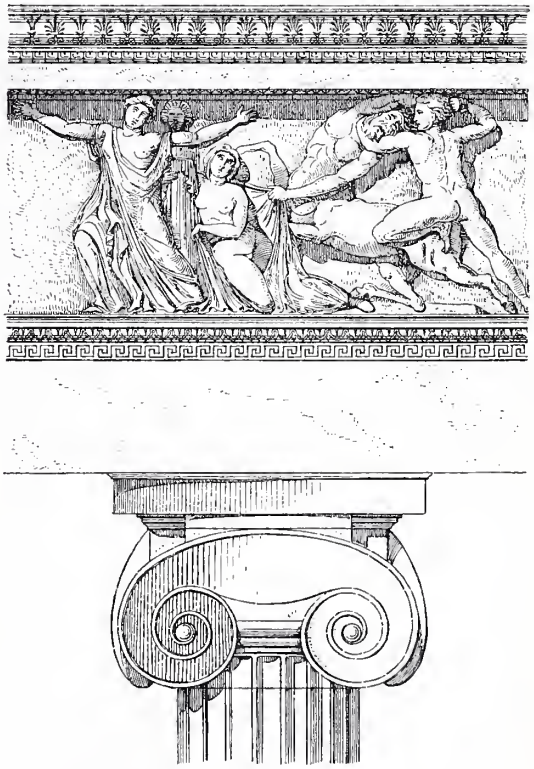


Abb. 310. Kapitell und Fries vom Apollontempel bei Phigalia in Arkadien. Nach Durm.

dieser Tempel, der, woran wir mit W. Gurlitt und Dörpfeld gegen andere festhalten, etwas später anzusetzen ist als der Parthenon, sich durch reine, kräftige Verhältnisse aus.

Auf der Akropolis ließ Perikles, als der Parthenon nahezu vollendet war, das an der Westseite des Felsens gelegene Eingangstor durch den Baumeister Mnesikles in einen Prachtbau edelster Art verwandeln (Abb. 312), der neuerdings, den Untersuchungen Dörpfelds entsprechend, aus den gestürzten Werkstücken neu ersteht. Auch dieser Propyläenbau, an dem etwa von 437—432 gearbeitet wurde, gehört zu den vornehmsten Bauwerken der Welt (Taf. 48a). Die Grundanlage ist immer noch die der Propyläen der Herrscherburg zu Tiryns: an die von den Toröffnungen durchbrochene Mauer lehnt sich nach außen wie nach innen eine Säulenhalle an. Aber die Anlage ist hier erweitert und bereichert und mit wunderbarem Geschick den

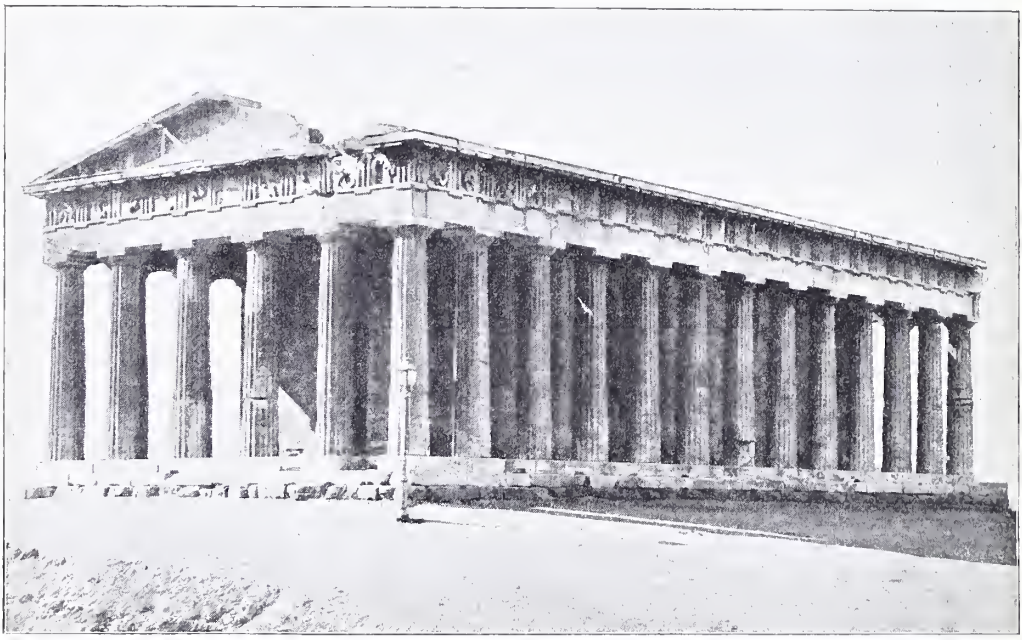


Abb. 311. Tempel auf dem Markthügel zu Athen („Theseion"). Nach Photographie. (Zu S. 283.)

örtlichen Verhältnissen angepaßt. Die Torwand ist durch fünf Türöffnungen durchbrochen, von denen die mittlere weitaus die breiteste ist, die beiden an den Ecken die schmalsten sind. Nach innen, nach dem Burgplatz zu, legte sich eine frei von sechs dorischen Säulen getragene Giebelhalle vor die Torwand; und als Flügel zu jedem Vorbau dieser vorspringenden Mittelhalle waren, wie Dörpfeld nachgewiesen, noch zwei breite, tiefe, stoenartige Säulenhallen geplant. Nach außen und unten, nach dem steil ansteigenden Aufgang der Akropolis zu, öffnete die tiefer liegende Giebelhalle sich ebenfalls mit sechs dorischen Säulen, deren Abstand von der Torwand groß genug war, um hier den Mittelweg an jeder Seite mit drei ionischen Säulen einzufassen. Die Flügel auf dem vorspringenden Felsen in der Höhe dieser Außenhalle wurden wenigstens teilweise ausgeführt. Der mit Gemälden geschmückte Flügel zur Linken des hinansteigenden Ankömmlings hieß die „Pinakothek". Die sechs ionischen Säulen im Inneren der Westhalle zeichnen sich durch edle Einfachheit aus (Abb. 313). Das Kymation ihres Kapitells tritt, ringsherum in voller Höhe plastisch mit dem Eierstab verziert, kräftig hervor. Die

Zwickelpalmetten der Voluteneken halten sich innerhalb des schlichten Einsatzstückes, das das Schneckenpolster vom Kymation trennt, ohne auf dieses überzugreifen. Puchstein sagt: „Indem Mnesikles dem Kymation, das bereits zu verkümmern drohte, nach dem Muster der Beispiele des 6. Jahrhunderts von neuem eine kräftige Ausbildung verlieh, hat er die ganze Entwickelung des ionischen Kapitells neu begründet und in eine bestimmte Bahn gelenkt." Kraft und Anmut beherrschen die ganze Formensprache dieses Prachtbaues, an dem die dorische und die ionische Ordnung einander ihrem Wesen nach ergänzen.

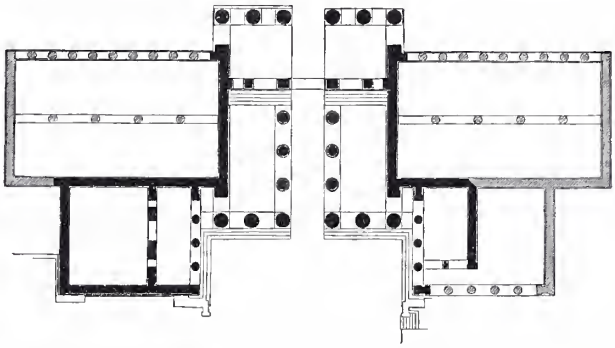


Abb. 312. Grundriß der Propyläen des Mnesikles auf der Akropolis zu Athen. Schwarz = ausgeführter, schraffiert = möglicher ursprünglicher Plan. Nach Durm.

Unter den rein ionischen Bauten des griechischen Festlandes zeichnet sich zunächst der kleine Siegestempel auf dem Südwestvorsprung des Burgberges zu Athen, der Tempel der „Nike Apteros", der ungeflügelten Siegesgöttin, wie er genannt wurde, durch die Schönheit seiner Formensprache und den Reichtum seines Bildschmuckes aus. Den Auftrag, dieses kleine Heiligtum, das sich unmittelbar über dem Aufgang zu den Propyläen, aber in schiefer Stellung zum Prachtbau des Mnesikles erhebt, hatte Kallikrates (S. 280) ziemlich gleichzeitig mit der Berufung zur Mitarbeit am Parthenon erhalten; und Dörpfeld und Petersen scheinen auch recht mit ihrer Ansicht zu behalten, daß der Niketempel gleichzeitig mit dem Parthenon, noch vor den Propyläen, errichtet wurde, deren symmetrischen Aufbau gerade er verhinderte. In den Jahren 1835 und 1836 von deutschen Gelehrten und Architekten aus seinen zertrümmerten Werkstücken wieder aufgebaut, besteht er nur aus einer kleinen Zella zwischen einer östlichen und einer westlichen Vorhalle, die beide von vier antenfreien ionischen Säulen getragen werden. In der Kunstsprache der Baugelehrten ist er also das Muster eines ionischen Amphiprostylos Tetrastylos. Die Kapitelle seiner Säulen gleichen denen des Mnesikles, zeigen aber die Weiterentwickelung, daß die Zwickelpalmetten auf den Eierstab des Kymation übergreifen (Abb. 314). Als Gegenstück zu diesem Schmuckkästchen ionischer Baukunst wirkte dann der kleine Tempel am Ilissos, der wie jener ein viersäuliger Amphiprostylos war. Leider haben sich nur wenige Werkstücke von ihm erhalten.

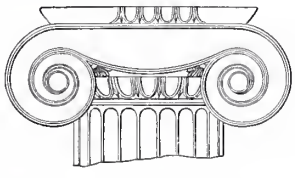


Abb. 313. Kapitell von den Propyläen des Mnesikles. Nach Puchstein.

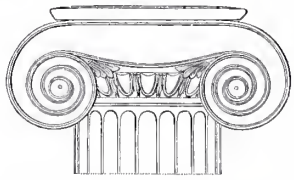


Abb. 314. Kapitell vom Tempel der „Nike Apteros" auf der Akropolis zu Athen. Nach Puchstein.

Wahrscheinlich erst nach dem Frieden des Nikias (421), der den Peloponnesischen Krieg nach zehnjährigem Wüten wenigstens auf kurze Zeit unterbrach, wurde der notdürftig hergestellte alte pisistratische Tempel der Athena Polias und des Poseidon-Erechtheus abgebrochen, um einem glänzenden Marmorneubau Platz zu machen, der bis zum äußersten Nordrand der Akropolis vorgeschoben wurde. Dieser rein ionische Neubau ist unter dem Namen des

Erechtheions weltberühmt geworden. Selten wohl ist in dem Maße aus der Not eine Tugend gemacht worden wie bei der Benutzung der Unebenheiten des Bodens zur reizvoll malerischen Gestaltung dieses Tempels, der nicht von einer Säulenhalle umgeben, aber doch an allen vier Seiten mit Säulen oder Hallen geschmückt war (Abb. 315). Die östliche Zella, die der Athena Polias geweiht war, zeigte eine antenfreie Vorhalle, die von sechs ionischen Säulen gebildet wurde (Taf. 49a). Die westliche Schmalwand der tiefer liegenden westlichen Zella (Taf. 49b), die den drei altattischen Erdgottheiten geheiligt war, wurde von außen durch vier prächtige ionische Halbsäulen zwischen Antenpfeilern gegliedert und von drei hochgelegenen Fenstern zwischen den Halbsäulen durchbrochen. An diese Westzella schlossen sich zwei Vorhallen an, eine im Norden, eine im Süden: im Norden, vor der prachtvoll umrahmten Haupttür, eine von sechs ionischen Säulen getragene Giebelhalle, im Süden eine friesloße Halle, deren dreiteiliger Architrav von sechs überlebensgroßen, auf der Brüstungsmauer stehenden Marmorjungfrauen (Koren, Karyatiden) getragen wird. In der Art, wie die männlichen Gestalten im Zeustempel zu Agrigent, die weiblichen Gestalten am Erechtheion zu Athen als Gebälkträger verwandt worden, sind sie als „Atlanten" (S. 279) und „Karyatiden" in die Weltkunst übergegangen. Nach Dörpfelds Ansicht wäre die jetzige Westzella eigentlich als Mittelzella oder Durchgangshalle gedacht gewesen (Abb. 316), während die nicht ausgeführte wirkliche Westzella, ebenfalls mit einer antenfreien Säulenvorhalle ausgestattet, als Westflügel des Gebäudes ebenso gestaltet gewesen wäre wie die Ostzella. Wer aber am Erechtheion bisher die organisch entwickelte Wahrheit, Freiheit und Schönheit des Grundrisses und des Aufbaues bewundert hat, wird sich ohne noch zwingendere Gründe, als Dörpfeld sie anführt, kaum entschließen, an eine beabsichtigte starre Symmetrie auch dieser Anlage zu glauben. Alle einzelnen Glieder des Erechtheions sind von reinster Anmut der Verhältnisse und von höchster Feinheit der reichen Durchbildung. Die Säulen sind Muster des attisch-ionischen Stils. Die Vasen zeigen gegenüber den reichgegliederten ionischen Säulenfüßen Kleinasiens die vereinfachte Gestalt, die schon in den Propyläen und am Niketempel vorgebildet war. Sie bestehen aus einer Hohlkehle zwischen zwei Wulsten, deren oberer in der Nordhalle mit einem Flechtband verziert ist (Abb. 317). Dementsprechend nimmt das Kapitell über dem plastischen Eierstab des Kymation den Wulst wieder auf (Abb. 318), der nach Puchstein sein ältest-ionischer Besitz gewesen ist, und verziert auch ihn mit einem Flechtband. Ein reicher Kranz aufrechtstehender verrankter Palmetten bildet einen besonderen Säulenhals unter dem Erechtheions-Kapitell; und in die ähnliche Palmettenranke der Antenkapitelle hält das Akanthus-Deckblatt seinen Einzug. In der prachtvollen, vielfach abgestuften Umrahmung der von einem Konsolensimse bekrönten Nordtür der Westzella aber

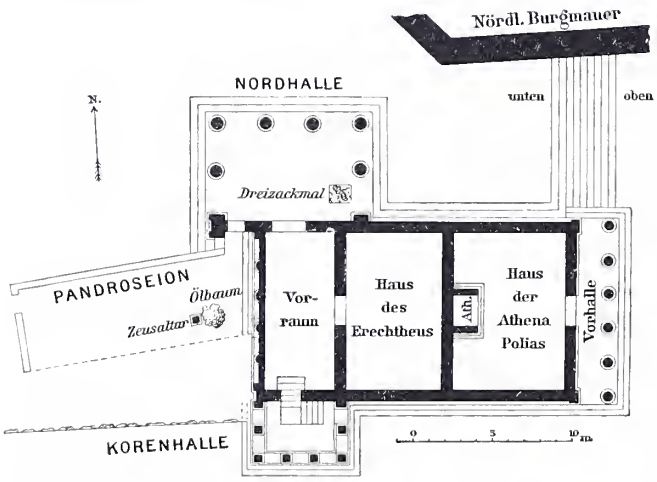


Abb. 315. Grundriß des Erechtheions in Athen. Nach Luckenbach.

tritt neben den bekannten griechischen Ziermotiven die altorientalische Rosette wieder in ihre Rechte. Freier und malerischer in der Anlage, anmutiger und feiner in den Einzelformen als der Doppeltempel des Erechtheions ist nie ein griechisches Bauwerk wieder erstanden. In ihrem vollen Glanze aber werden die Bauten der großen ersten Blütezeit, die wir kennen gelernt haben, uns erst entgegentreten, wenn wir uns die Werke der Bildnerei vergegenwärtigen, die unauslöslich mit ihnen verbunden waren.

In höherem Maße als die Bildnerei ist die Malerei von den Griechen selbst als Führerin der Weiterentwickelung ihrer darstellenden Künste anerkannt worden. An den neueren Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Flächenkunst haben namentlich Klein, Robert, Schreiber, Pfuhl, Schöne, Rodenwaldt und der Verfasser dieses Buches teilgenommen. Jedenfalls war der erste Künstler, in dem griechische Kenner vom Range des Aristoteles die höchsten künstlerischen Eigenschaften verkörpert sahen, ein Maler, und zwar ein Vertreter der monumentalen Wandmalerei des größten Stiles. Polygnotos war sein Name; Jonier war er seines Stammes; Thasos, die nördlichste größere Insel des Ägäischen Meeres, war seine Heimat. Aber seine Kunst trieb ihn nach den Brennpunkten hellenischen Lebens. In Athen, das ihn mit seinem Bürgerrechte beschenkte, war er unter Kimons Verwaltung der Mittelpunkt eines Kunstkreises, in dem Mikon als sein Vorgänger und Mitstreiter in freundschaftlichem Wettbewerb, Panänos als sein nachstrebender jüngerer Zeitgenosse erscheint. Zu Platää im benachbarten Böotien malte er neben Onasias. In Delphi endlich schuf er um 450 v. Chr. jene gewaltigen Wandgemälde, in denen seine Kunst sich zu den höchsten Höhen des menschlichen Geistes erhob.

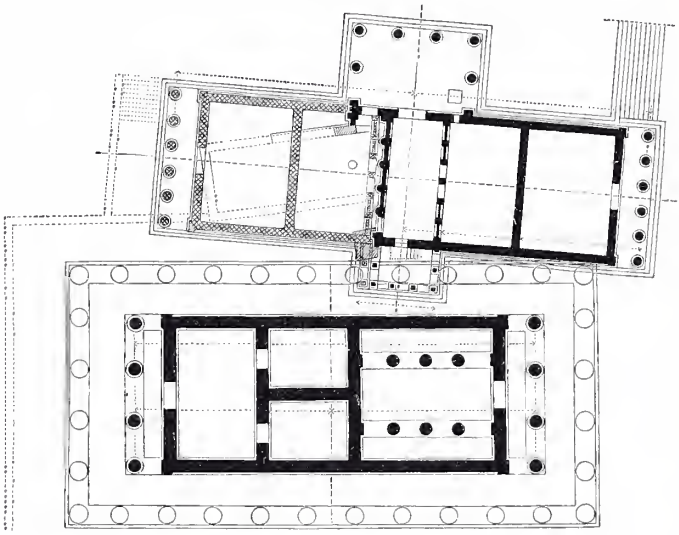


Abb. 316. Grundriß des zweiten Hekatompedons und des Erechtheions in Athen. Nach Dörpfelds Ergänzung.

Zu den ältesten Schöpfungen dieser „helladischen" Malerschule gehörten die drei Wandgemälde im Heiligtum des Theseus zu Athen (um 474), die den altattischen Nationalhelden verherrlichten: seinen Kampf gegen die Amazonen, seine Züchtigung der Zentauren auf der Lapithenhochzeit und seine Flucht zu seiner Mutter Thetis im Meeresschoße, von der er den goldenen Kranz erhielt. Ziemlich gleichzeitig entstanden im Anakeion, dem Heiligtum der Dioskuren, die gefeierten Wandgemälde des Raubes der Töchter des Leukippos durch die göttlichen Zwillingsbrüder und der Fahrt der Argonauten nach Kolchis. Die Vorhalle des Tempels der Athena Areia in Platää, der aus der Perserbeute der Schlacht bei dieser Stadt (479) errichtet worden, wurde um 469 mit den gewaltigen Wandgemälden des „Freiermordes des

Odyssens" und der „Sieben gegen Theben" geschmückt. Um 460 aber entstanden in der Halle des Peisianax, die nachmals als Stoa poikile, d. h. als „Bunte Halle", bezeichnet wurde, die vielbesprochenen vier Wandgemälde, von denen die „Amazonenschlacht" und die „Zerstörung Trojas" die lange Mittelwand, die berühmte „Schlacht bei Marathon" und der „Sieg der Athener bei Oenone" die vorspringenden Schmalseiten einnahmen.

Daß Polygnot schon an der Ausschmückung des Theseions in Athen teilgenommen habe, erscheint nach den Schriftzeugnissen äußerst unsicher, ja unwahrscheinlich. Sicher überliefert ist nur, daß Mikon hier die Fahrt des Theseus auf den Meeresgrund dargestellt hatte; und es ist, zumal Mikon Athener war, um so wahrscheinlicher, daß auch die anderen beiden Gemälde, die die Taten des Theseus verherrlichten, von seiner Hand herrührten. Hält man sich zur annähernden Veranschaulichung der „helladischen" Wandgemälde, wie es seit Hausers Ausführungen üblich geworden, nicht mehr an die strengeren, auf die Zeit vor den Perserkriegen zurückweisenden, sondern an die freieren, mit Bodenlinien in zwei Höhen ausgestatteten rotfigurigen Vasenbilder, die man vielleicht besser als „mikonische" denn als „polygnotische" Gemälde bezeichnete, so kommt für Mikons „Meerfahrt des Theseus" besonders ein Mischgefäß im Museum von Bologna in Betracht, das dies alte Märchen poesievoll und anschaulich in freier Anordnung der Gestalten übereinander schildert (Taf. 50b). Mikons Amazonenschlachten hingegen — nach sicherer Überlieferung hat er wenigstens die Amazonenschlacht in der „Bunten Halle" gemalt — vergegenwärtigen uns, abgesehen von dem strengeren Innenbilde einer Münchener Schale, am stilgetreuesten (nach Hauser) zwei Neuyorker Tongefäße (Taf. 50c) und eine Breslauer Vase, am flottesten ein Aryballos in Neapel und ein bolognesischer „Krater", den die tobende Amazonenschlacht rings umzieht. Im Anakeion malte Mikon die Argonautenfahrt nach Kolchis, auf die das schöne Gemälde „polygnotischen Stils" eines Louvre-Kraters zurückgehen könnte (Abb. 319), wenn es wirklich den Auszug der Argonauten darstellt. Die meisten Erinnerungen an Mikons Gemälde aber hat, wie Behn gezeigt hat, wohl die berühmte Grabstichel-Darstellung der zylindrischen „ficoronischen" Bronzekiste des städtischen Museums in Rom bewahrt, auf die wir später zurückkommen. Endlich wird Mikons Name auch mit der „Marathonschlacht" der „Bunten Halle" in Verbindung gebracht, an deren Feldherrendarstellungen schon die Bildnisähnlichkeit gerühmt wird. Neben Mikon wird aber auch jener Panänos, der Phidias' Bruder war, als Mitarbeiter an der Marathonschlacht genannt; und Klein meint, das ganze Bild habe nicht von Mikon, sondern von Panänos hergerührt, wogegen Schröder die Ansicht verficht, Mikon habe zwar die Marathonschlacht der „Bunten Halle" gemalt, das Bild des Panänos mit den erkennbaren Feldherrenbildnissen aber sei irgendein anderes gewesen. Dieses wie jenes ist natürlich unbeweisbar. Als Vasen mit feurigen und stilvollen Darstellungen aus den Perserschlachten sind Nolaner Amphoren in Berlin und Neuyork, Lekythen in Athen und in der Pariser Nationalbibliothek in diesem Zusammenhang zu nennen. Neben Polygnot wird Onasias, der wohl sein Schüler war, nur als Schöpfer der Darstellung der „Sieben gegen Theben" in Platää bezeichnet. Wir können uns daher

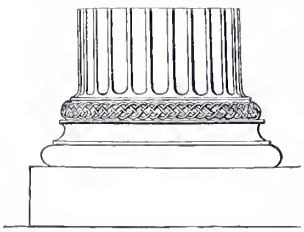


Abb. 317. Säulenbasis von der Nordhalle des Erechtheions. Nach Baumeister. (Zu S. 286.)

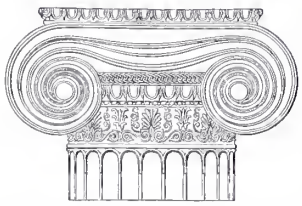


Abb. 318. Kapitell von der Nordhalle des Erechtheions. Nach Puchstein. (Zu S. 286.)

a Der Hesperidengarten. Vase des Meidias, im British Museum. Nach Furtwängler und Reichhold.

b Theseus' Meerfahrt. Vorderseite eines Mischkruges im Museum zu Bologna. Nach den „Monumenti dell' Instituto".

c Amazonenkampf von einem ostitalischen Krater, im Museum zu Neuyork. Nach Furtwängler und Reichhold.

Taf. 50. Griechische Vasengemälde.

a Das Theater von Taormina. Nach Photographie von Alinari.

b Das Theater von Epidauros. Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.

Taf. 51. Griechische und römische Theater.

nunmehr Polygnot selbst zuwenden, der alle seine Mitarbeiter und Vorgänger durch seine überlegene Geisteshoheit in den Schatten stellte. Während sein Vorgänger Mikon, der Athener, an den genannten Stätten überall die Vorgänge aus der Heroen- und wirklichen Geschichte Athens zu malen hatte, fielen Polygnot hier von selbst die Idealdarstellungen aus den Heldengedichten zu. Veranschaulichte er im Anakeion den Raub der Töchter des Leukippos, so malte er in Platää den Freiermord des Odysseus, in der Bunten Halle die Zerstörung Trojas, in Delphi dieselbe Begebenheit aus der Ilias und die Unterweltsschilderung der Odyssee. Jedenfalls stand Polygnot auf der höchsten Höhe seiner Schaffenskraft, als die Knidier ihn nach Delphi beriefen, um dort ihre Versammlungshalle, die Lesche, mit zwei mächtigen Wandgemälden zu schmücken, die Pausanias so eingehend beschrieben hat wie keine anderen

Abb. 319. Aufbruch der Argonauten. Altgriechisches Vasengemälde im Polygnotischen Stil auf einem Mischgefäß im Louvre. Nach den „Monumenti dell' Instituto" XI.

Kunstwerke. Die Abteilung zur Rechten des Eintretenden, die „Iliupersis", stellte die letzten Szenen der Eroberung Trojas und die Abreise der siegreichen Griechen dar, während die Abteilung zur Linken, die „Nekyia", Odysseus in der Unterwelt beim Seher Teiresias und das ganze Schattenleben des Hades wiedergab. Pausanias' Beschreibung scheint keine Figur ausgelassen zu haben; aber indem er sie, wenn auch zu Gruppen zusammengefaßt, in trockener Reihenfolge aufzählt, hat er alle jene schriftlichen und zeichnerischen Herstellungsversuche der Bilder heraufbeschworen, die gerade wegen der unendlichen Fülle von Möglichkeiten, die die Beschreibung offen läßt, immer neuen weichen werden, solange akademische Aufgaben den Scharfsinn der Gelehrten herausfordern. Goethe sah in bezug auf die Unmöglichkeit eines unanfechtbaren Ergebnisses bereits klarer als fast alle seine Nachfolger. Die alte Annahme, daß die Figuren in zwei oder drei getrennten Wandstreifen übereinander angeordnet gewesen seien, hat Robert durch den Hinweis auf jene rotfigurigen attischen Vasenbilder der reiferen Zeit, die offenbar von Polygnot vorgebildete Vorgänge und Einzelmotive in lockeren Reihen halb und ganz übereinander darstellen, endgültig widerlegt. Im übrigen haben das Beste über Polygnots Wandgemälde neuerdings Schöne, Schreiber, Hauser und Klein geschrieben. Alle Herstellungsversuche, die davon ausgingen, daß die beiden Gemälde an der gleichen

Langwand zu beiden Seiten einer Mitteltür angeordnet gewesen, sind durch die Ausgrabung der Pflanderhalle der Knidier am oberen Felsenhang der heiligen Stadt widerlegt worden. Es war eine geschlossene Rechteckhalle, die, von zweimal vier Säulen getragen, in der Mitte ihrer südlichen Langwand von der Eingangstür durchbrochen wurde. Die wesentlichen Mittelstücke der beiden Gemälde müssen daher die beiden Schmalseiten eingenommen haben, deren Darstellungen, an den Ecken umbrochen, bis zur Mitte der beiderseitigen Langwände reichten. An der inneren Eingangswand hätte dann zur Rechten das Schiff, in dem Menelaus seine Heimreise antrat, dem zur Linken angebrachten Schiffe des Unterweltsfährmanns Charon entsprochen. Daß im übrigen die geschilderten Gestalten, Gruppen und Vorgänge nach strengen Gesetzen der „Raumanpassung und Rahmenfüllung", der Reihung, des Gleichgewichts und des Zusammenklanges von Form und Inhalt angeordnet gewesen, versteht sich von selbst. Ohne eine strenge, große, übersichtliche Monumentalität im Sinne dieser Gesetze können wir uns die Wandgemälde Polygnots und seiner Genossen in der Tat nicht vorstellen. Dabei versteht es sich nach allem, was die Schriftquellen berichten, und was die wenigen gleichzeitigen Reste antiker Malerei uns ahnen lassen, von selbst, daß die Gemälde der „thasischen oder helladischen Schule" noch weit davon entfernt waren, mit dem Schein eines wirklichen, perspektivischen Ausschnittes aus der Welt der Erscheinungen ausgestattet zu sein. Neuerdings gehen einige Forscher nach Hauſers Vorgang in ihrer Vorstellung von der räumlichen Ausgestaltung der Bildflächen Polygnots und ihrer Modellierung der Einzelgestalten durch Schattengebung unseres Erachtens zu weit. Die Neuyorker (Taf. 50c), Breslauer und sonstigen Vasenbilder, auf die man sich beruft, zeigen doch nur erst geringe Ansätze zu malerischer Schattierung der Einzelgestalten und zu perspektivischer Durchbildung des Gesamtraumes. Selbst von „Kavalierperspektive" zu reden, ist ihnen gegenüber noch nicht angebracht. Wir bleiben dabei, daß auch Polygnots Gemälde trotz aller verbindenden, trennenden und überschneidenden Bodenandeutungen einen räumlich geschlossenen Hintergrund sicher noch nicht darstellten, höchstens ahnen ließen. Einzelne Bäume und Büsche, wie der Weidenbaum, unter dem Orpheus saß, einzelne Schiffe, Zelte, Häuser und Mauerstücke, wie der Teil der trojanischen Mauer, über dem das hölzerne Pferd emporragte, dazu auf beiden Bildern im Vordergrund ein Wasserstreifen, auf der „Iliupersis" das Meer, durch das man die Kiesel durchscheinen sah, auf der „Nekyia" der Acheron mit schattenartigen Fischen: Andeutungen dieser Art genügten, die Landschaft zu vergegenwärtigen. Von Licht- und Schattengebung war jedenfalls in bezug auf die Gesamtdarstellung noch keine Rede. Alles hob sich in edlen, einfachen, mit verhältnismäßig wenigen Farben flächenhaft gefüllten Umrissen vom Wandgrunde ab. Die Figuren werden lebensgroß, der Wandgrund wird hell gewesen sein. Das Hintereinander im Raume wurde, wenn auch teilweise Überschneidungen und Verdeckungen der einzelnen Gestalten durcheinander nicht ausgeschlossen waren, in der Regel noch durch ein Übereinander bezeichnet; selbst an eine Verkleinerung der hinteren, d. h. der oberen Gestalten ist nicht zu denken. Eine große, im monumentalen Sinne dekorative Wirkung muß gerade dieser einfachen Behandlungsweise, die der Wand ihren Flächencharakter wahrte, in hohem Maße eigen gewesen sein. Die einzelnen Vorgänge, die Polygnot zusammenfassend den verschiedensten epischen Dichtungen entlehnte, waren durch Namensinschriften über jeder Gestalt verdeutlicht. Aber die Gestalten haben wir uns von der ausschließlichen Profilstellung erlöst, einigermaßen richtig verkürzt, sicher schon mit richtiger Augenstellung, freier Lippenbildung, ausgebildetem „griechischen Profil", vor allen Dingen mit reinen, wenn auch noch strengen Körperverhältnissen ausgestattet zu denken. In

allen diesen Dingen muß Polygnot die Malerei, die sich unablässig in der gleichen Richtung vorwärts bewegte, über die Stufe, bis zu der Kimon von Kleonai (S. 248) sie gebracht hatte, ein gutes Stück hinausgehoben haben. Plinius sagt, Polygnot zuerst habe die Frauen mit durchscheinendem Gewande und mit mehrfarbigen Kopfbedeckungen, die Köpfe mit geöffnetem, die Zähne zeigendem Munde, die Mienen in mannigfaltiger Beweglichkeit gemalt. Dabei kennzeichnet schon Aristoteles den Idealismus der Formensprache Polygnots, indem er rühmend sagt, dieser Meister habe die Menschen über die Natur erhoben, während andere sie ihr gleich oder gar geringer dargestellt hätten; und die innere Größe und Wahrheit der polygnotischen Charakterschilderungen kennzeichnet er durch den griechischen Ausdruck „Ethos", der damals

Abb. 320. Orpheus. Altgriechisches Vasengemälde im Polygnotischen Stil, im Museum zu Berlin. Nach Furtwängler, Berliner Winckelmann-Programm 1890. (Zu S. 292.)

erst mittelbar den sittlichen Wert, zunächst, im Gegensatz zur leidenschaftlichen Erregung, zum „Pathos", die in sich gefestete, gleichmäßige Sinnesart bedeutete.

In bezug auf die Farbengebung rechnen die alten Schriftsteller die Träger der mikonisch-polygnotischen Wandmalerei zu den Meistern, die nur noch mit vier Farben, mit Weiß von Melos, Rot von Sinope, Ockergelb von Attika und Schwarz (von Rebentrestern) gemalt haben. Aber es ist schwer zu sagen, welche Bewandtnis es überhaupt mit jener noch die Geschichte der Malerei des nächsten Zeitraums verwirrenden Vierfarbentheorie einiger alter und neuer Kunstschriftsteller hat. Kalkmann und Berger vermuteten hier von vornherein ein Mißverständnis. Jedenfalls wird Polygnots Kunst, gerade wenn sie auf weißem Grunde malte, schon durch Mischung jener Farben der Vielfarbigkeit der alten Marmormalerei und der attischen weißgrundigen Lekythen näher gestanden haben als der eigentlichen Vierfarbenkunst der alten Tontafel- und Tonvasenmalerei.

Die Frage, ob Polygnots Wandgemälde wirkliche Fresken auf Kalkgrund, Temperabilder auf Marmor oder gar Tafelbilder auf Holz gewesen seien, hat die Kunstgelehrten

längstvergangener Jahrzehnte in Atem gehalten und tritt, nachdem sie jahrzehntelang zugunsten der Freskomalerei entschieden schien, seit einiger Zeit aufs neue in den Vordergrund. Meint man, auf eine späte Schriftstelle gestützt, zugeben zu müssen, daß die Gemälde der „bunten Halle" in Athen auf Holzverkleidung gemalt gewesen seien, so wird man dies doch nur als eine Ausnahme betrachten dürfen. Sind doch alle erhaltenen eigentlichen Wandgemälde des Altertums, von den ägyptischen und mykenischen an bis zu den pompejanischen und spätrömischen, auf den Stein oder den Kalkbewurf gemalt worden! Nahmen wir bisher mit Otto Donner von Richter an, daß auch die Polygnotischen Wandgemälde im wesentlichen auf den nassen Kalkbewurf gemalt, also eigentlich Freskogemälde gewesen seien, so müssen wir gestehen, daß diese Ansicht, zu der freilich Laurie zurückgekehrt ist, durch Bergers Zusammenstellung der gesamten Überlieferung darüber doch einigermaßen erschüttert worden ist. Bei der Verschiedenheit der Ansichten verschiedener Archäologen, Maler und Chemiker in bezug auf die Technik der erhaltenen römisch-pompejanischen Wandgemälde wird man alle Ursache haben, der Frage der Technik der nicht-erhaltenen Polygnotischen Wandgemälde gegenüber doppelt zurückhaltend Stellung zu nehmen.

Einzelne Seiten des äußerlichen Eindrucks der Polygnotischen Wandgemälde mögen uns immerhin einerseits einige auf weißem Grunde farbig ausgeführte etruskische Wandgemälde des 5. Jahrhunderts, die wir später kennen lernen werden, anderseits jene sogenannten „Polygnotischen" Vasen Roberts, Dümmlers, Milchhöfers, Hausers und anderer vergegenwärtigen. Von Polygnots ganzen Wandgemälden wird uns freilich kaum eines durch ein Vasengemälde vergegenwärtigt. Seinen Freiermord stellen wir uns freier in der Formensprache vor als die Darstellung dieses Gegenstandes auf einem schönen attischen Becher in Berlin. Sein „Leukippidenraub" hingegen muß gemessener dreingeschaut haben als das Bild auf einer bekannten Hydria in London. Immerhin mögen Vasengemälde wie das schöne Orpheusbild eines Berliner Mischgefäßes (Abb. 320) und die Darstellung der Bezwingung des Riesen Talos auf einer Vase in Ruvo uns eine Ahnung von der Reinheit und Schönheit der Formensprache des Meisters übermitteln. Von der geistigen Hoheit des Ausdrucks der Polygnotischen Kunst aber können die Nachbildungen dieser Art kaum eine Vorstellung in uns erwecken.

Den Einfluß, den die Malerei Polygnots und seiner Genossen auf die ganze griechische Kunst, die Bildnerei wie die Malerei, des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung ausübte, kann man sich kaum groß genug vorstellen. Man geht vielleicht sogar nicht zu weit, wenn man aus der Beschreibung des Pausanias die Berechtigung ableitet, einzelne Motive, wie die des sitzenden Mannes, der beide Arme um das linke Knie geschlungen hat, und des stehenden Jünglings, der einen Fuß auf einen Felsen setzt usw., überall, wo sie sich in der Kunst des 5. Jahrhunderts wiederfinden, als aus Polygnots Gemälden entlehnt zu bezeichnen, ja selbst in den Phidiasschen Parthenonreliefs nach Polygnotischen Motiven zu suchen. Tatsächlich spenden die geistvollsten Kunstschriftsteller des Altertums dem Meister von Thasos ein Lob, das unverständlich wäre, wenn er nicht zu den führenden Geistern seiner Zeit gehört hätte.

Die große monumentale Wandmalerei scheint in Griechenland mit den Ausläufern der Polygnotischen Kunst erloschen zu sein. In einen Gegensatz zu ihrer Idealkunst stellen alte Schriftzeugnisse den Realisten Dionysios von Kolophon und Pauson (von Athen?), ohne daß es notwendig wäre, diese Künstler deshalb für Zeitgenossen der großen Monumentalmaler zu halten. Jedenfalls erfahren wir nichts Greifbares über sie; jedenfalls aber trat die Erbschaft der Wandmalerei nach dieser Zeit die Tafelmalerei an, die zunächst, wenigstens soweit sie sich mit Kreide überzogener Holztafeln bediente, noch Temperamalerei mit dem Pinsel blieb,

vielleicht aber, soweit sie sich an Marmortafeln hielt, schon Wachsmalerei mit dem Spatel war. Im allgemeinen halten wir mit Winter und den meisten Archäologen in bezug auf die griechische Tafelmalerei in diesen technischen Fragen, Bergers und Cremers abweichenden Ausführungen gegenüber, an den Untersuchungen Donners fest, die auch Laurie bestätigt hat. In der „Vierfarbenfrage" aber können wir, wie schon gesagt, selbst fürs 5. Jahrhundert den Ausführungen Winters, so richtig seine Unterscheidung zwischen der Marmormalerei mit Blau und der Terrakottamalerei ohne Blau ist, in bezug auf die Holztafelmalerei nicht folgen. Da die Alten Farbenbezeichnungen zwischen Blau und Schwarz überhaupt nicht scharf unterscheiden und Winter zugibt, daß die griechischen Maler dieser Zeit durch Mischung ihrer vier Farbstoffe die verschiedensten Farben erzeugen gekonnt, ist die Meinungsverschiedenheit übrigens nicht sonderlich belangreich.

An der Wiege der Tafelmalerei stand, woran wir auch Klein gegenüber festhalten, die Bühnenmalerei Gevatter. Agatharchos von Samos wird als der Bühnenmaler, der Skenograph, genannt, der, wie für die letzten Tragödien des Aischylos, so auch für die Stücke des Sophokles die Dekorationen gemalt habe. Apollodoros von Athen aber wird als der erste Skiagraphos, d. h. Schattenmaler, bezeichnet, zugleich als der erste Staffeleimaler, der „das Vermischen und Vertreiben der Farben ineinander und die Abstufung der Farben nach Licht und Schatten" eingeführt habe. Die Ausdrücke Skenographie und Skiagraphie, über die namentlich Schöne, Pfuhl und der Verfasser dieses Buches sich neuerdings ausgesprochen, wurden im Altertum vielfach in der gleichen Bedeutung gebraucht. Ein Zusammenhang zwischen Apollodoros und Agatharchos ist daher um so weniger unwahrscheinlich, als wir uns auch eine Bühnenmalerei nicht ohne Licht- und Schattenabstufungen vorstellen können. Aber auch ohne gewisse perspektivische Wirkungen können wir uns eine Theaterdekorationsmalerei nicht denken; und in der Tat berichtet schon Vitruv, daß Agatharchos selbst eine Schrift über die Bühnenmalerei verfaßt habe, und daß, durch diese angeregt, Demokrit und Anaxagoras weitere Studien darüber veröffentlicht haben, wie durch die Linienführung von einem gewissen angenommenen Punkte aus den Bühnengemälden der Schein der Wirklichkeit zu geben sei. Man mag sich diese ältesten perspektivischen Errungenschaften so einfach vorstellen, wie man will, fortleugnen sollte man sie nicht. Jedenfalls wird man zunächst bei gerade von vorn genommenen Ansichten verstanden haben, die bildeinwärts laufenden Parallellinien zu verkürzen und einander zu nähern. Auch die Keime der Landschaftsmalerei sind, wie der Verfasser dieses Werkes schon vor einem Vierteljahrhundert ausgeführt, und wie später Reisch mit Einschränkungen zugegeben hat, in der Bühnenmalerei zu suchen; aber an geschlossene landschaftliche Hintergründe ist für die Figurengemälde dieser Zeit noch nicht zu denken, und zu selbständiger Gestaltung brachte die Landschaftsmalerei es erst Jahrhunderte später; wohl aber lernte die Tafelmalerei des Apollodoros und seiner Nachfolger von der Bühnenmalerei des Agatharchos ihre mit Licht und Schatten körperhaft modellierten und vielleicht auch bereits Schlagschatten werfenden Gestalten sich von einfachen, erst wenig zusammengeschlossenen Hintergründen, die allmählich an die Stelle des einfarbigen Grundes traten, abheben zu lassen. Gerade hierin, nicht in der Körperschattierung, deren Anfänge man heute bereits bei Polygnot sucht, also in der Ausstattung des Gesamtraumes mit Licht und Schatten, lagen die gewaltigen Neuerungen, derentwegen Plinius den Apollodoros als den Pförtner, der die Tore der Kunst geöffnet, und als den Ersten feierte, der dem Pinsel zu berechtigtem Ruhme verholfen habe. In der Tat bedeutete die Richtung des Apollodoros die größte Umwälzung, die die Malerei seit den ältesten Zeiten ihres

Bestehens erfahren hatte: die flächenhafte Stilisierung weicht dem Schein der körperlichen, räumlichen Vertiefung. Als Werke des Apollodoros nennen die Schriftquellen z. B. einen betenden Priester und einen Aias, der vom Blitze getroffen wurde.

Da gerade die Neuerungen des Apollodoros die Grenze bezeichnen, über die hinaus die Vasenmalerei der höheren Kunstmalerei nicht folgen konnte, ohne ihren eigenen Stilgesetzen

Abb. 321. Das Opfer der Iphigenie. Pompejanisches Wandgemälde, im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 297.)

untreu zu werden, so können von nun an noch weniger als bisher Vasenbilder herangezogen werden, um den Gesamteindruck von Meisterwerken der Tafelmalerei zu veranschaulichen. Doch mag daran erinnert werden, daß einzelne jener auf weißem Grunde farbig bemalten attischen Lekythen dieser Zeit immerhin Ansätze zu einer Modellierung der nackten Teile der Gestalten durch Schattenschraffierung zeigen. Besonders gilt dies von einem von Winter veröffentlichten Gefäße des Berliner Museums, auf dem die Klage um einen aufgebahrten Toten dargestellt ist. Aber nur die bräunlichen männlichen Gestalten zeigen hier diese Modellierung; die Frauenköpfe heben sich, noch ganz flächenhaft gebildet, noch weißer als der

weiße Pfeifenton von diesem ab. Gerade um den Übergang zu kennzeichnen, sind Darstellungen dieser Art von Wichtigkeit.

Für den Gesamteindruck der griechischen Tafelgemälde dieser Entwickelungsstufe kommen seit Roberts Untersuchungen vor allen Dingen einige nachgeahmte Tafelgemälde in Wanddekorationen der römischen Zeit in Betracht: zunächst die Schilderungen aus dem Frauenleben, die, altertümlich einfach, als eingelassene Tafeln auf den selbst viel freieren Fresken des „farnesinischen Hauses", jetzt im Thermenmuseum zu Rom, erscheinen; sodann einige der in Herculaneum gefundenen, im Neapeler Museum aufbewahrten Gemälde auf Marmortafeln, die tatsächlich in Stuckwände eingesetzt gewesen sind: vor allen Dingen das Gemälde mit der Inschrift des Atheners Alexandros, das fünf Frauen beim Knöchelspiel in anmutiger Bewegung auf weißem Grunde schildert. Da sich Originalgemälde der Meister dieser Zeit nicht erhalten haben, erscheint es im Zweifel jedoch immer noch sicherer, sich ihren Stil nach den Schriftquellen zu vergegenwärtigen als nach späteren, absichtlich altertümlichen Nachahmungen.

Der erste Nachfolger des Apollodoros war Zeuxis, den er in einem Epigramme selbst als den Entführer seiner Kunst bezeichnete. An Zeuxis aber schlossen sich Parrhasios und Timanthes an. Diese drei Meister werden in der Regel als die Hauptvertreter einer ionischen oder asiatischen Schule zur Zeit des Peloponnesischen Krieges der altattischen oder helladischen Schule, die wir bisher kennen gelernt haben, gegenübergestellt. Klein sieht schon in Zeuxis, Parrhasios und Timanthes eine ionische, eine attische und eine sikyonische Schule verkörpert; aber richtiger ist es wohl, mit Plinius die sikyonische Malerschule erst später mit Eupompos (s. unten) beginnen zu lassen. Wie reich oder wie schlicht wir uns die Farbengebung und die perspektivische Raumbildung bei diesen Meistern vorstellen mögen, jedenfalls schwelgten sie bereits in naturwahrer Modellierung der Gestalten, in überzeugender Licht- und Schattenwirkung, in der freiesten Beweglichkeit ihrer Gestalten und Gruppen. Dem Ethos der Polygnotischen Kunst stellten sie den malerischen Reiz frischer, aber immer noch idealisierter Natürlichkeit entgegen. Aristoteles sagt ausdrücklich: „Die Malerei des Zeuxis besitzt kein Ethos." Aber gerade die Neuheit und Wahrheit der malerischen Anschauung dieser Meister und der malerischen Anschaulichkeit ihrer Werke erregte ungeheures Aufsehen bei ihren Zeitgenossen und trug ihnen fast ungeteilten Beifall ein. Die Anekdote, daß Zeuxis Trauben so natürlich malte, daß die Vögel nach ihnen pickten, Parrhasios aber einen Schleier über seinem Bild so getreu darstellte, daß Zeuxis selbst ihn ersuchte, doch zunächst den Schleier zu entfernen, ist zu bezeichnend für die Eigenschaften dieser Meister, die die alte Welt bewunderte, um übergangen werden zu können. Jedenfalls trat die „illusionistische" Richtung, wie man sich nach Wickhoff auszudrücken liebt, hier einwandfrei als Selbstzweck hervor. Wenn neuerdings auch zur Veranschaulichung der Kunst dieser Schule einzelne Vasenbilder herangezogen werden, so kann es sich dabei, da die Tafelmalerei jetzt ihre eigenen Wege ging, nur um die Figurenmotive als solche handeln. Den malerischen Gesamteindruck ihrer Werke können uns einerseits vielleicht noch spätere Gemälde von der Art jener Knöchelspielerinnen des Alexandros, z. B. das Marmorbild der Niobe aus Pompeji im Neapeler Museum, öfter aber doch wohl römische und pompejanische Wandgemälde jener strengeren Art vergegenwärtigen, die sich durch eine einfache Gruppierung vor einem bereits schlicht zusammengefaßten Hintergrunde auszeichnen. Sehen wir doch auch, daß noch manche große Maler des 16. Jahrhunderts n. Chr. ihren Gemälden bald einen schlicht schwarzen Grund, bald einen gegenständlich ausgeführten Hintergrund gegeben haben.

Zeuxis war aus Herakleia, seiner ionischen Art wegen wohl eher aus dem pontischen als dem unteritalischen Herakleia, gebürtig. In Athen scheint er Schüler des Apollodoros gewesen zu sein, den größten Teil seines Lebens aber in Ephesos verbracht zu haben; und ebendeshalb mag er zur ionischen Schule gerechnet werden. Großartig soll nach Plinius sein thronender Zeus, von Göttern umgeben, gewesen sein. Seine übrigen Werke, einschließlich der mythologischen, müssen, nach der Überlieferung, mehr oder weniger sittenbildlich aufgefaßt gewesen sein; dies gilt sicher von seiner Zentaurenfamilie, die sich im grünen Rasen ergötzte, von seiner Penelope, deren züchtiges Aussehen gelobt wurde, von seinem schlangenwürgenden Herakleisknaben, den uns ein pompejanisches Gemälde im Neapeler Museum vergegenwärtigt, und von seinem mit Rosen bekränzten Eros, den er für den Aphroditetempel

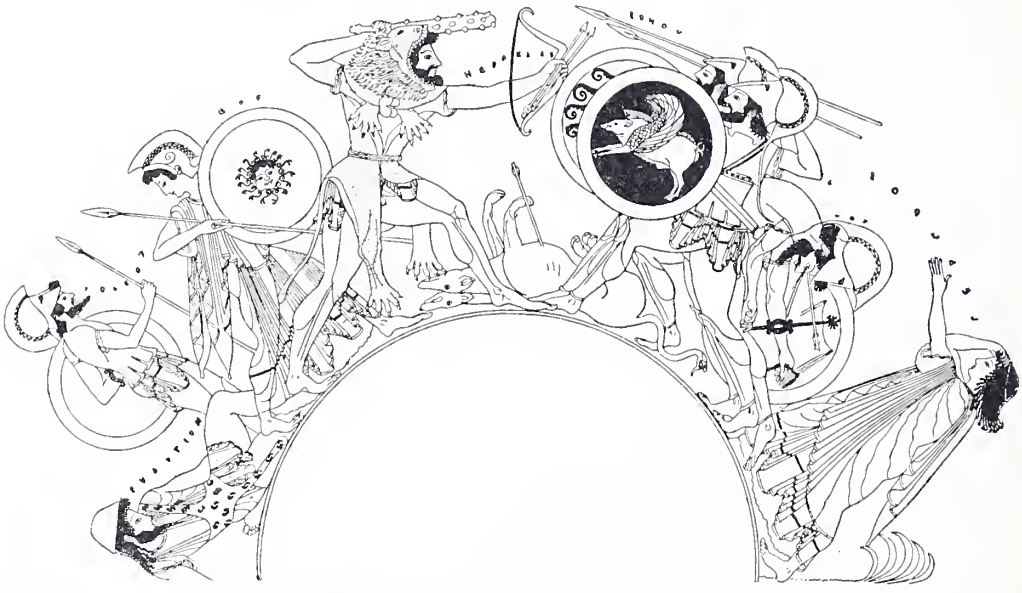


Abb. 322. Herakles' Besiegung des Geryoneus. Vasengemälde des Euphronios, in der Vasensammlung zu München. Nach den „Wiener Vorlegeblättern". (Zu S. 299.)

zu Athen gemalt hatte. Zu seiner berühmten Darstellung der Helena im Tempel der Hera Lakinia bei Kroton in Unteritalien sollen ihm die schönsten Jungfrauen der Stadt gesessen haben, damit er die Vorzüge aller in der einen Gestalt vereinige.

Parrhasios war in Ephesos zu Hause, also Jonier von Geburt, jedenfalls aber vorübergehend auch in Athen tätig, dessen Bürgerrecht er erworben zu haben scheint. Seine Gestalten sollen schlanker, seine Darstellungen bewegter und geschlossener zugleich gewesen sein als die des Zeuxis; und schon das Verzeichnis seiner Werke zeigt, daß er in der Schilderung von Seelenzuständen über Zeuxis hinausging. Gemälde wie sein gefesselter Prometheus, dessentwegen er, wie die späteren Rhetoriker dichteten, einen alten Sklaven zu Tode gemartert hätte, wie sein Odysseus, dessen erheuchelten Wahnsinn er zum Ausdruck brachte, wie sein Philoktetes, dessen Qualen auf Lemnos er schilderte, lagen außerhalb des Darstellungsgebietes des Zeuxis. Der Einfluß der Tragödie machte sich geltend. Wie sehr Parrhasios es liebte und verstand, auch verwickeltere Seelenzustände zu kennzeichnen, zeigte sein Bild des Demos, des Volkes von Athen, in dem er, obgleich er es wahrscheinlich in einer einzigen Gestalt veranschaulichte, doch

alle Eigenschaften zum Ausdruck brachte, die man ihm nachsagte: jähzornig, ungerecht, unbeständig schilderte er es, aber auch erbittlich, milde und barmherzig, „und das alles zugleich", fügt Plinius hinzu. Aber auch in der Darstellungsweise ging er nach dem Urteil der alten Kunstgelehrten über Zeuxis hinaus. Er zuerst, sagt Plinius unter ausdrücklicher Berufung auf griechische Kunstschriftsteller, habe die Lehre von den Verhältnissen in der Malerei zur Anwendung gebracht, dem Antlitz sprechenden Ausdruck, dem Haupthaar Anmut, dem Munde einen sanften Reiz verliehen und nach dem Bekenntnis der Künstler in der Behandlung der Umrisse die Palme davongetragen. Daß gerade dies, wie schon Brunn dargetan, im Sinne der körperhaft wirkenden Modellierung gemeint ist, geht aus Plinius' Zusatz hervor: „denn die Extremität muß sich in sich abrunden und so verlaufen, daß sie noch etwas hinter sich verheißt und selbst das verrät, was sie verbirgt". Aus diesen Worten zu folgern, daß Parrhasios im Gegensatz zu Zeuxis nur noch Umrißmaler gewesen, widerspräche seiner ganzen kunstgeschichtlichen Stellung.

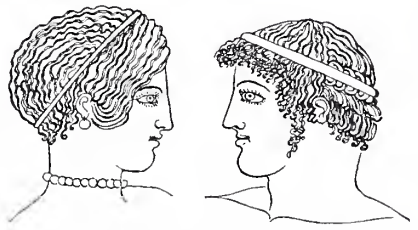


Abb. 323. Köpfe von einer Schale des Euphronios, im Museum zu Berlin. Nach Klein. (Zu S. 299.)

Timanthes, der dritte Meister der „ionischen Schule", ist wahrscheinlich auf der ionischen Insel Kythnos geboren. Später aber scheint er in Sikyon gelebt zu haben. In manchen Beziehungen wurde er noch höher geschätzt als Parrhasios. Hatte dieser in dem erwähnten malerischen Wettkampf den Sieg über Zeuxis davongetragen, so besiegte Timanthes den Parrhasios bei einem Wettbewerb auf Samos, für den beide Meister ein Gemälde des Streites, der sich zwischen Odysseus und Aias um die Waffen des Achilleus entsponnen, ausgestellt hatten. Das berühmteste Bild des Timanthes, sein Opfer der Iphigenia, aber war zugleich eines der meistgenannten und -gepriesenen Bilder des Altertums. Traurig hatte er den Priester Kalchas am Altar gemalt, an dem die Jungfrau geopfert werden sollte, noch trauriger den Odysseus; im Antlitz des Menelaos, heißt es, hatte er darüber hinaus noch so viel Traurigkeit ausgedrückt, wie die Kunst nur irgend hergab; den Agamemnon, den Vater der Iphigenia, aber hatte er, da er weiter nicht gehen konnte, mit verhülltem Haupte dargestellt. Ein bekanntes pompejanisches Wandgemälde (Abb. 321), das die Opferung der Iphigenia wiedergibt, zeigt Agamemnon in der Tat mit verhülltem Haupte. Daß dieses Bild des Neapeler Museums in allen seinen Teilen und unmittelbar auf das Werk des Timanthes zurückgeht, ist nicht denkbar. Wird Iphigenia hier doch zum Opferaltar getragen, während sie, nach Plinius, auf dem Bilde des Timanthes am Altare stand. Der Gesamtkomposition steht daher das Relief eines Rundaltars in den Uffizien zu Florenz vielleicht noch näher. Jedenfalls aber kommt die Steigerung des Schmerzausdrucks der vier Männer auf dem pompejanischen Wandgemälde am deutlichsten zum Ausdruck, und jedenfalls verstehen wir schon diesen Nachbildungen gegenüber, was Plinius mit

Abb. 324. Die Schale des Sosias, im Museum zu Berlin. Nach den „Antiken Denkmälern". (Zu S. 299.)

der Bemerkung sagen wollte, nur den Werken des Timanthes könne man immer noch mehr entnehmen, als gemalt sei; und so hoch seine Kunst stehe, noch höher stehe sein Geist.

Spiegelt die Kunst des Polygnotos sich in der Bildhauerei der Blütezeit des 5. Jahrhunderts wider, so finden sich Anklänge an die Malerei des Zeuxis, Parrhasios und Timanthes in der Bildhauerei der Blütezeit des 4. Jahrhunderts, in das diese Meister jedenfalls mit ihren jüngsten eigenen Werken noch hineinreichen. Die Malerei ging der Bildhauerei eben auch in der höchsten Ausbildung des Seelenlebens voran. Diese Maler selbst aber gehören im wesentlichen noch dem 5. Jahrhundert an, in dem sie sich entwickelt haben; und überblicken wir die ganze Entwickelung der Malerei des 5. Jahrhunderts von Polygnot bis zu Timanthes, so kann es uns nicht zweifelhaft sein, daß sich zugleich der Übergang der griechischen Dichtkunst vom Epos zum Drama in dieser Entwickelung widerspiegelt.

Abb. 325. Jüngling und Mädchen. Schale des Brygos, im Museum zu Würzburg. Nach Buschor. (Zu S. 300.)

Originalwerke der griechischen Malerei des 5. Jahrhunderts haben sich nach wie vor hauptsächlich auf Tongefäßen erhalten. Unsere Hauptaufmerksamkeit nimmt jetzt die Weiterentwickelung der rotfigurigen Malerei auf schwarzem Vasengrunde in Anspruch, die, auf ihrer Höhe angelangt, in der Regel auf alle anderen Farbenzutaten verzichtet, um während einer vorübergehenden Phase ihres Niederganges einer reicheren Buntfarbigkeit Platz zu machen.

Die großen attischen Schalenmaler der Übergangszeit vom 6. ins 5. Jahrhundert, die unmittelbar an die Meister des epiktetischen Kreises anknüpften (S. 255 und 256), setzte man früher zu spät an. Seit man Scherben ihrer Schalen im „Perserschutt" gefunden, weiß man, daß auch sie noch aus dem 6. Jahrhundert hervorwuchsen. Aber man sollte sie auch nicht zu hoch hinaufrücken. Euphronios, der an der Spitze der Weiterentwickelung steht, braucht nicht vor 490 v. Chr. tätig gewesen zu sein; und die jüngeren dieser reif archaischen attischen Vasenmaler gehören sicher erst den nächsten Jahrzehnten nach den Perserkriegen an. Die ganze Entwickelung ist aber im wesentlichen vorpolygnotisch. Die Köpfe stellen die Meister dieses Kreises noch fast ausschließlich im Profil dar. Dem in Manier verflachenden Stil des epiktetischen Kreises, den sie schneiden, setzen sie innerhalb der altertümlich strengen Gesamtauffassung einen frischen, urwüchsigen Naturalismus entgegen. Nachdem sie alle Fesseln abgestreift, verfallen aber auch sie bald flauer Oberflächlichkeit. Unsere Kenntnis dieser Vasenmaler, die hauptsächlich Trinkschalen bemalt haben, hat sich von Jahr zu Jahr erweitert. Hatte Klein die Erforschung dieses Gebietes der alten Vasenmalerei 1887 zu einem vorläufigen Abschluß gebracht, so erschien dieses bereits 1893 in dem großen Werke Hartwigs in vielfach neuem Lichte. Dümmler und jüngere haben die Untersuchung weitergeführt.

An der Spitze dieser künstlergleichen attischen Kunsthandwerker steht Euphronios, dessen Individualität nach Überwindung epiktetischer Nachklänge bald kräftig hervortritt. Seine älteren Gefäße, wie der Krater des Louvre mit dem Ringkampf zwischen Herakles und Antaios, der

Petersburger Kessel mit dem Hetärengelage und die Münchener Schale mit der Besiegung des Geryoneus (Abb. 322), verraten noch eine herbe und eckige Natürlichkeit. Stellen sie doch den Augenstern der Profilköpfe meist noch starr in der Mitte des von vorn gesehenen Auges dar. Seine jüngeren Vasen, wie die Eurysthensschale in London und die konastische Schale in Boston, zeigen eine freiere Auffassung, eine rundere Durchbildung des Nackten und eine schärfere Fassung der geistigen Beziehungen. Das Auge wird zwar noch nicht richtig ins Profil gestellt, aber die Profilwirkung wird annähernd dadurch erreicht, daß der Augapfel sich dem inneren geöffneten Winkel nähert. Die Hände werden ausdrucksvoll und sprechend bewegt, die Füße, selbst von vorn gesehen, ziemlich richtig verkürzt. Die späteren Schalenbilder, die Euphronios nicht mehr als Maler, sondern nur noch als Fabrikherr bezeichnet hat, wie die Troilosschale in Perugia, auf der Onesimos sich als Maler nennt, mögen doch von ihm selbst entworfen sein. Im Berliner Museum befindet sich die jüngste bekannte Schale mit Euphronios' Namenszeichnung. Ihre Außenbilder, Jünglinge im Pferderennen, stehen noch rot auf schwarzem Grunde, während

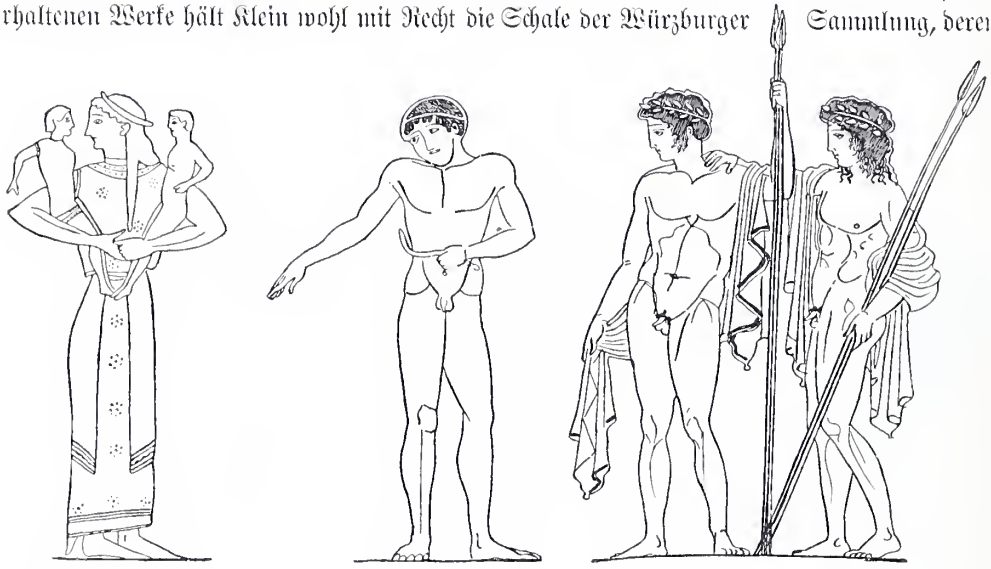
Abb. 326. Bacchusfest. Altgriechisches Vasengemälde, im Berliner Museum. Nach Furtwängler, „Sammlung Sabouroff". (Zu S. 302.)

das Innenrund, das eine stehende Frau vor einem sitzenden Jüngling zeigt, als das älteste erhaltene Beispiel farbiger Malerei auf weißem Grunde gilt (Abb. 323). Von den nicht bezeichneten Vasenbildern dieser Art dürfen wir die schöne Thesensschale des Louvre und die feine Memnonschale in London, die freilich für die Werkstatt des Pamphäos gemalt war, doch wohl mit Klein als Schöpfungen des Euphronios gelten lassen.

Bei Euphronios' Mit- und Nachstrebern werden mythische Erzählungen allmählich seltener, treten die Leibesübungen und Liebeshändel der Palästra, das ausgelassene Treiben der Bakchos- und Komoszüge, selbst unzüchtige Vorgänge immer mehr hervor. Für die Werkstatt des Euxitheos malte Oltos die Achillens- und Briseis-Vase in London, Euthymides brüstet sich in der Inschrift einer Münchener Amphora, die Hektors Ausrüstung darstellt, Euphronios übertroffen zu haben. Der Werkstatt des Peithinos schreiben Furtwängler und Hartwig die Berliner Schale mit der Künstlerbezeichnung Sosias (Abb. 324) zu. Von außen ist eine Götterversammlung dargestellt, von innen Achilleus, wie er seinen verwundeten Freund Patroklos verbindet. Bei aller kraftvollen Strenge der Zeichnung erscheinen hier die Augen den Profilköpfen schon richtig eingeordnet.

Zu den meistgenannten Meistern dieser Reihe gehören sodann Hieron und Brygos, die nach der heutigen Ansicht, die vielleicht allzu schematisch zwischen der Künstlerbezeichnung „hat's

gemalt" und der Fabrikantenbezeichnung „hat's gemacht" unterscheidet, freilich nicht als Maler, sondern nur als Töpfer gelten. Von Hieron, als dessen Maler manchmal Makron erscheint, kannte Hartwig bereits achtundzwanzig bezeichnete Gefäße, hauptsächlich Trinkschalen, in deren Darstellungen Wein, Weib und Gesang eine Hauptrolle spielen, Palästrazenen fehlen, mythologische Vorgänge selten sind. Die Außenseite seiner Berliner Schale zeigt das Treiben von Bacchantinnen vor einer Dionysosherme. Das Nackte stellt er schematischer und leerer dar als Euphronios; dafür schwelgt er in der stofflichen Behandlung der Gewänder. Innerlich bedeutender erscheinen die verwandten Gefäße aus der Werkstatt des Brygos, dessen Louvre-Schale noch Kämpfe um Troja in leidenschaftlicher Bewegung darstellt. Für das älteste seiner erhaltenen Werke hält Klein wohl mit Recht die Schale der Würzburger Sammlung, deren



a b c

Abb. 327. Entwickelung der Fuß- und Beinstellung in der griechischen Vasenmalerei. Nach Fr. Winter.
a Schwarzfigurig. Frau mit zwei Kindern im Arm. Vase im Museum zu Berlin. b Rotfigurig. Athlet, sich abschabend. Vase im Museum zu Bonn. c Rotfigurig. Kastor und Pollux. Vase im Museum zu Bonn. (Zu S. 302.)

Innengrund den Katzenjammer eines Jünglings bei der Hetäre (Abb. 325), deren Außenseite Leier- und Flötenspiel, Tanz und Scherz veranschaulicht. Als das jüngste bezeichnet er die Schale des Britisch Museum, die von außen ein Satyrspiel, von innen eine Trinkszene schildert. Diese Schale prangt in reichem Goldschmuck und ist freier und reifer in der Formensprache als die übrigen. „Brygos' Technik", sagt Klein, „ist in seinen letzten Werken von staunenswerter Vollendung. Eine malerische Tendenz zeigt sich in der Vorliebe für rote Haare, in den durch Rot angedeuteten Lichtern dunklerer Haare, in der Anwendung von Gold. Die Innenzeichnung der nackten Figuren ist klar und reich. Braune Linien und zarte Lichtstriche wirken zusammen."

Als Maler ist dann noch Duris hervorzuheben, den wir bis über die Mitte des 5. Jahrhunderts herab verfolgen können. Mythologische Darstellungen treten auch bei ihm zurück. Seine bezeichneten Schalen befinden sich hauptsächlich in den Sammlungen des Louvre, des Britisch Museum, des Österreichischen und des Berliner Museums. Anfangs lehnt er sich an Euphronios an. Später treten Anregungen von Hieron hinzu, so in der Louvre-Schale mit den Jünglings- und Männergruppen. Ganz er selbst aber ist er in der Berliner Schale, deren Innenbild einen nackten Jüngling zeigt, der sich die Sandale bindet. Die eigene Weise

des Duris, die uns hier frei und flüssig entgegentritt, ist jedoch zugleich schon etwas glatt und schematisch. Wieviel freier seine Formensprache ist als die des Euphronios, zeigt z. B. das Kesselgefäß des British Museum, das Artistenkunststücke einer Satyrngesellschaft veranschaulicht, zeigt in anderer Art die reizende Schulszene auf seiner Berliner Schale. Seine Loslösung von Euphronios wurde bei dem großen Einfluß, den er ausübte, verhängnisvoll für die griechische Vasenmalerei. Als ihr Schicksal bezeichnet Hartwig ihn. Der durch Stilgefühl gebändigte Naturalismus artete wieder in Manierismus aus.

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts schlug die ganze griechische Vasenmalerei neue Bahnen ein. An die Stelle des strengen Stils, der unter den Händen der großen Schalenmaler zugleich von realistisch-individueller Menschlichkeit erfüllt gewesen war, trat der sogenannte schöne Stil, der reiner und weicher in den Umrissen, freier in den Wendungen und Bewegungen, zugleich aber auch wieder allgemeiner und typischer in der Auffassung des menschlichen Körpers wurde. Die Schalen und Amphoren treten zurück gegen die Hydrien, Mischgefäße und hohen Salbkrüge (Lekythen). Künstlerbezeichnungen werden immer seltener. Doch sind immerhin einige Vasenmaler des „schönen Stils" als Nachzügler zu nennen: so Aristophanes, dessen Schale mit dem Gigantenkampf im Berliner Museum ein Muster der reinsten und weichsten Formensprache ist; so Epigenes, dessen Schale mit Achills Abschied im Cabinet des Médailles zu Paris mit der nur aus Abbildungen bekannten, vielgenannten Kodros-Schale um den Preis der feinsten Schönheit streitet; so vor allem Midias, dem Nicole ein Buch gewidmet hat. Vollschön sind seine Körperformen, malerisch seine Gruppen, bauschig seine Gewänder, leidenschaftlich seine Bewegungen, z. B. auf der Londoner Hydria mit dem Leukippidenraub und dem Hesperidengarten (Taf. 50a) und auf der Florentinischen Hydria mit der Adonis-Darstellung.

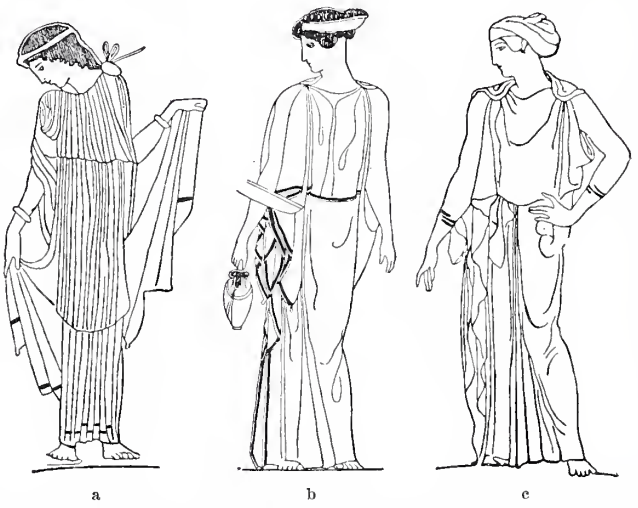


Abb. 328. Entwickelung der Gewanddarstellung in der griechischen Vasenmalerei. a bis c in zeitlicher Folge. Nach Fr. Winter. (Zu S. 302.)

Vorzugsweise blühen jetzt die großen Vasenbilder, die, sich auf gleicher Bodenlinie bewegend, entweder das Gefäß figurenreich umgeben oder aus wenigen vornehmen Figuren („Manteljünglinge") bestehen. Daneben nimmt man die Darstellung in friesartigen Streifen übereinander wieder auf, läßt dann aber das wagerechte Trennungsband nach und nach fallen; die untere Reihe knüpft Beziehungen zur oberen an, die ihr ein Stück entgegenkommt. Es entstehen größere Darstellungen, deren Gestalten in verschiedener Höhe frei übereinander angeordnet sind und dann bald, damit sie nicht im Leeren zu schweben scheinen, durch auf- und absteigende Bodenlinien verbunden werden. Die Bilder der älteren Art führen uns öfter Gestalten vor Augen, die in ihrer stilvollen Schönheit einen Widerschein der Formensprache Polygnots geben, wogegen die mehrreihigen Ganzbilder, deren Formen weicher und freier

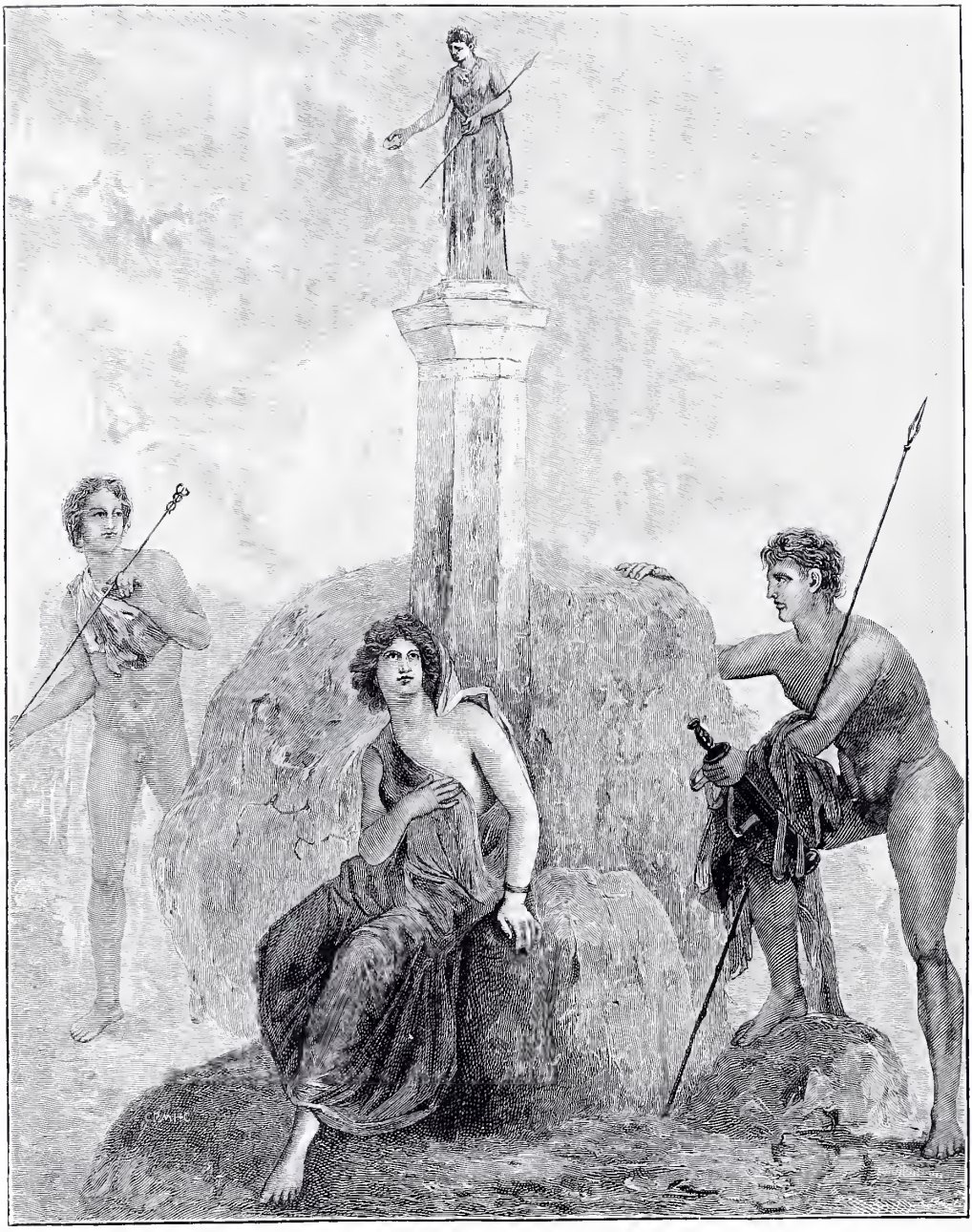
werden, herangezogen werden, um uns die Anordnung der Polygnotischen Wandbilder zu veranschaulichen; freilich nur mit Recht, insofern man sich die „Figurenverstreuung", die sie manchmal üben, in monumentalem Sinne gebändigt vorstellen will.

Nur noch leise von altertümlichem Hauche umweht erscheint das merkwürdige Berliner Schalenbild, das das Innere einer Erzgießerwerkstatt ganz ohne räumlichen Zusammenschluß wiedergibt. Den „schönen" Stil mit gleicher Bodenlinie veranschaulicht z. B. die Vase des Berliner Museums, die ein Bacchusfest darstellt (Abb. 326). Zu den ältesten jener „Polygnotischen" Vasen, deren Gestalten sich in zwei Reihen übereinander bewegen, zählt der schon erwähnte Argonauten-Krater im Louvre (S. 288 und Abb. 319), der noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören wird, zu den freiesten und schönsten gehört jene Talos-Vase in Ruvo, die ebenfalls schon (S. 292) genannt worden. Auf der Höhe des freiesten und schönsten Stils im Sinne der Midias-Vasen stehen z. B. die beiden Berliner Hydrien (Nr. 2633 und 2634), die das Parisurteil und den Kadmoskampf mit dem Drachen darstellen, die tragische Darstellung des Orestes mit den Erinnyen auf einem Glockenkrater des Louvre und die berühmte „Pronomos-Vase" des Neapeler Museums, die die Vorbereitungen zur Aufführung eines Satyrndramas zeigen.

Unsere Abbildung 327 vergegenwärtigt uns, nach Winter, die Entwickelung der Fuß- und Beinstellung in der griechischen Vasenmalerei. Unsere Abbildung 328, der Figur a der vorigen Abbildung ebenfalls vorangestellt werden mag, veranschaulicht uns die gleiche Entwickelung der Gewanddarstellungen. Die letzte Gestalt ist die Melite der Kodros-Vase. Man ist heute geneigt, anzunehmen, daß die griechische Vasenmalerei alle Stadien des strengen und schönen Stils bis zum Ende des 5. Jahrhunderts durchmessen habe.

Die Vasen mit weißem Grunde bilden neben diesen rotfigurigen eine Klasse für sich. Auch in ihnen läßt sich der Übergang von der letzten Zeit des strengen Stils bis zum freischönen Stil verfolgen. Schon bei einzelnen schwarzfigurigen Gefäßen tritt der weiße Grund an die Stelle des roten. Dann folgen weißgrundige Gefäße mit klaren, kaum ausgefüllten Umrißzeichnungen. Aber der weiße Grund entsprach seinem Zweck erst, als er mehrfarbig gefüllte Zeichnungen aufnahm; und schließlich vollzog sich innerhalb dieser Vasengattung, wie wir gesehen haben (S. 294), sogar eine Annäherung an die malerische Schattierung, die der Großmalerei seit Apollodoros geläufig war. Schalen mit farbigem Innenbilde auf weißem Grunde sind nicht eben selten. Hartwig zählte 1893 ihrer vierundzwanzig. Zu den bekanntesten gehören die Schale des Britisch Museum, die Aphrodite auf dem Schwane darstellt, und die beiden Schalen der Münchener Pinakothek, deren eine Hera, die Himmelskönigin, deren andere Europa auf dem Stiere zeigt. Bei den höheren Gefäßen, deren Innenseiten ungeschmückt bleiben, rückt auch der weiße Grund mit dem farbigen Bilde von selbst auf die Außenseite. Als großes Mischgefäß dieser Art sei der Krater des Gregorianischen Museums des Vatikans genannt, auf dem der kleine Bacchus in den Armen des Hermes abgebildet ist. Am häufigsten aber kommt diese Technik bei den schlanken attischen Grablekythen in Anwendung. Ihre Lieblingsgegenstände, die sich fast ausschließlich auf den Totendienst beziehen, sind die Klage um den auf seinem Lager ausgestellten Verstorbenen, seine Bestattung durch die Flügelgestalten „Tod" und „Schlaf", die Bekränzung seines Grabsteines, an dem er manchmal noch wie ein Lebender sitzt, und seine Überfahrt ins Schattenreich im Nachen des grausen Fährmannes Charon. Wo Toilettenszenen vorkommen, bedeuten sie, wie Weißhäupl dargetan hat, die Vorbereitungen zum Grabesgange; auch der Gang zum Grabe selbst erscheint als Vorstufe der Trauer am Grabe oder der Bekränzung des Grabes. Die Farbengebung pflegt nur teilweise erhalten zu sein. Das Blau

Taf. 52. Attische Grablekythen mit Darstellungen der Bekränzung von Grabstelen.
Im Besitz des Verfassers. Nach Photographie von F. u. O. Brockmann Nachf. in Dresden.



Taf. 53. Io, Argos und Hermes.

Wandgemälde auf dem Palatin zu Rom, wahrscheinlich nach Nikias.

Nach Photographie.

z. B., das auf manchen dieser Vasen ursprünglich neben einem kräftigen Rot eine Rolle spielte, hat sich häufig verloren. Besonders zahlreich sind die Gefäße dieser Art in den athenischen Sammlungen vertreten. Ausgewählte attische Lekythen kann man auch im Berliner Museum und im Louvre zu Paris kennen lernen. Zu den bekanntesten gehört die von Benndorf veröffentlichte Lekythos mit der Totenklage im Österreichischen Museum zu Wien. Die nackten Teile erscheinen hier auf dem Pfeifentongrunde noch einfach umrissen. In reicherer und vollerer Färbung erscheinen einige Vasenbilder der Berliner Sammlung, die die Schmückung der Grabstele wiedergeben. Ganz am Ende der Entwickelung aber stehen jene Lekythen des Berliner Museums mit malerisch behandelter Fleischmodellierung, deren besterhaltene, die wieder die Klage um den aufgebahrten Toten darstellt, durch Winter veröffentlicht worden ist. Unsere Tafel 52 gibt zwei attische Lekythen strengeren Stils aus dem Besitze des Verfassers dieses Buches wieder. Beide stellen in feinster Zeichnung die Bekränzung von Grabstelen mit heiligen Binden dar.

Abb. 329. Der sogenannte Omphalos-Apollon, im Museum zu Athen. Nach Photographie.

Außer den Vasengemälden sind nur geringe Überbleibsel griechischer Originalmalerei des 5. Jahrhunderts auf uns gekommen. Die geretteten Reste von Marmorgemälden des 5. Jahrhunderts sind belanglos. Von wunderbarer Schönheit aber sind die früher mit Farbenflächen ausgefüllt gewesenen Ritzzeichnungen auf einigen zerbrochenen Elfenbeintafeln der Ermitage in Petersburg: Bruchstücke eines Parisurteils, eines Viergespannes in verschiedenen Gestalten und Gruppen von jenem Adel und Zauber der Linienführung, wie sie nur den Griechen vom Ende des 5. Jahrhunderts zur Verfügung standen; und dieser Zeit gehören auch die nicht minder köstlichen Ritzzeichnungen der Kalksteinstelen des Museums im böotischen Theben an, die edel umrissene Kriegerbilder in 1/3 Lebensgröße darstellen. Über die schon länger bekannten Stelen des Rhynchon und des Mnason hat Vollgraff, über die neuentdeckte des Saugenes hat Karo 1911 berichtet. So hat sich zu Ende des 5. Jahrhunderts auf allen Gebieten der griechischen Kunst die Entwickelung zur reinsten und vollsten Schönheit der Formensprache vollzogen.

Auch die Formensprache der griechischen Bildhauerei erfuhr schon während der Perserkriege eine allmähliche Weiterentwickelung. Die stilistischen Fortschritte von den genannten reifarchaischen „Apollon"-Statuen (S. 269) zu den Werken, die sich zunächst an sie anschließen, wie zu dem Apollon Choiseul des British Museum, zu dem marmornen sogenannten Omphalos-Apollon des Athenischen Museums (Abb. 329), wie zu dem „Kasseler Apollon", dessen

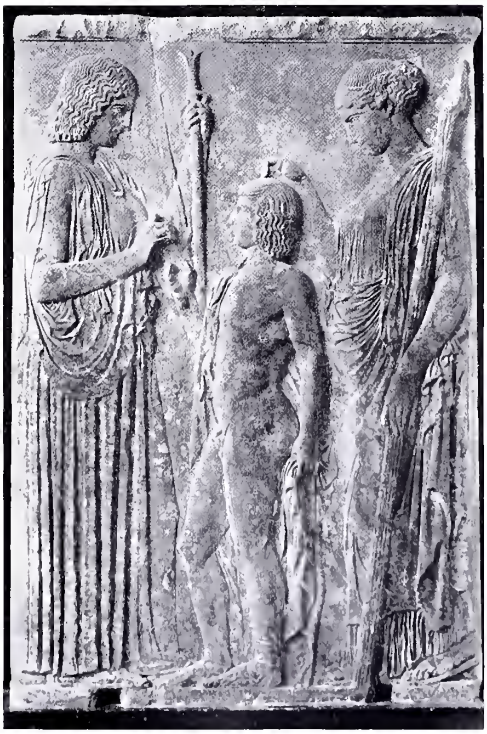
Haupteremplare im Kasseler Museum und im Louvre (Abb. 330) erhalten sind, und zu dem schönen, dem Tiberbett entstiegenen Marmorjüngling des Thermenmuseums in Rom (Taf. 55d), sind für ungeübte Augen kaum bemerkbar. Der „Omphalos-Apollon" bezeichnet jenem pompejanischen Apollon (S. 269 und Abb. 292) gegenüber den Fortschritt, daß seine Schultern weniger breit im Verhältnis zu den Schenkeln sind, daß das entlastete rechte Bein etwas weiter vortritt, daß das Fleisch voller und saftiger gebildet, der Kopf nicht mehr sinnend und geneigt ist, sondern aufrecht ins tätige Leben hinausblickt. Auch beim sogenannten Kasseler Apollon haften beide Sohlen noch am Boden; aber der Fuß des unbelasteten Beines ist mehr nach auswärts gestellt. Das kräftige Untergesicht, in dessen leicht geöffnetem Munde die Zähne sichtbar werden, die in der Mitte etwas gehobene Stirn, die vorspringenden Augenlider geben dem Kopfe ein reizvolles Eigenleben. Die gleiche Weiterbildung verrät der schöne Apollon des Thermenmuseums. Noch überragen die breiten Schultern die schlanken Hüften. Noch ist das linke Bein das Standbein; noch haftet auch der entlastete Fuß mit der ganzen Sohle am Boden; noch laufen die flachgewellten Haare, die in Ringellocken auf die Schultern fallen und mit kurzen Löckchen in die Stirne ragen, nach allen Seiten ungeteilt vom Wirbel aus. Aber das Spielbein ist schon stark zur Seite gesetzt, der Kopf ist leicht geneigt und zur Linken gewendet, der schöne Mund ist geschlossen, ein wunderbar feiner geistiger Ausdruck belebt die eigenartigen Züge. Dabei erkennt man noch durch die mäßige römische Meißelarbeit hindurch die vollendete Plastik der Körperformen. Als Kopie nach einem Original dieser Zeit schließt sich hier auch der Marmorjüngling mit der Künstlerinschrift des späten Meisters Stephanos in der Villa Albani an. Vor allem aber ist hier noch ein köstliches Bronzewerk zu nennen, in dem wir eine der reifsten Originalschöpfungen der noch strengen griechischen Kunst der Zeit der Perserkriege erkennen: der herrlich-strenge, langbekleidete Wagenlenker des Museums zu Delphi (Taf. 54 a und b). Von dem ehernen Viergespann, zu dem er gehörte, haben sich nur kleinere, aber beachtenswerte Bruchstücke erhalten. Es war nach seiner Inschrift um 478 v. Chr. von Gelon, dem Tyrannen von Gela und Syrakus, gestiftet worden. Der linke Arm fehlt, der rechte ist vorgestreckt, die Zügel zu halten. Das gegürtete Gewand bildete an Brust und Oberarm lebendige, edel gelegte Falten. Wunderbar sind die Füße, die Hand und der vornehme Kopf mit den geradeaus aufs Ziel gerichteten braunen Onyxaugen und den schwellenden, feingeschnittenen Lippen durchgebildet. Die stramme Haltung ergibt sich aus der Pflicht, der er obliegt. Das Werk gehört in seiner herben Schönheit zu den köstlichsten Kunstschöpfungen der Erde.

Abb. 330. Apollon des Kasseler Typus, im Louvre. Nach Photographie.

Zu den feinsten echt altertümlichen Schöpfungen der griechischen Bronzekunst dieser Zeit rechnen namhafte Forscher nach wie vor auch den berühmten „kapitolinischen Dornauszieher" (Abb. 331) des Konservatorenpalastes zu Rom. Der schlanke Bronzeknabe sitzt auf einem Felsblock; mit der Linken hält er, vorübergebeugt, den übers rechte Bein gelegten linken Fuß

a u. b Wagenlenker eines Viergespannes.
Originalbronze des Museums zu Delphi. *Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.*

c Sinnende Athene. Marmorrelief des Akropolismuseums zu Athen. *Nach Photographie der English Phot. Company.*



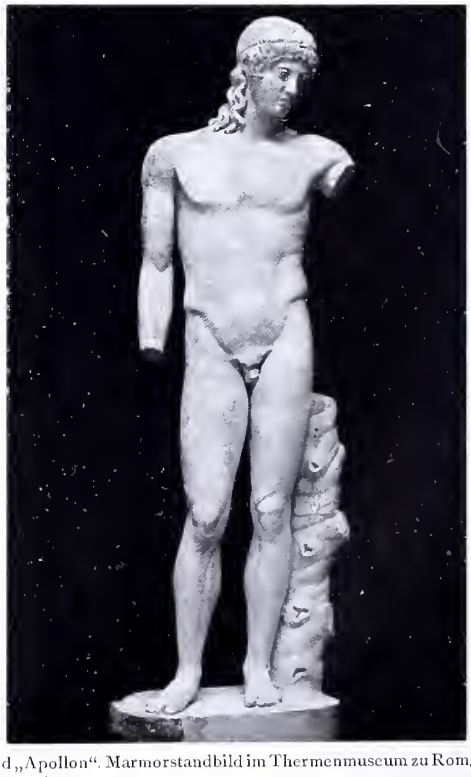
d Weihe des Triptolemos. Marmorrelief im Nationalmuseum zu Athen. *Nach Photographie der English Phot. Company.*

Taf. 54. Strengschöne griechische Bildwerke.

a Pallas Athene aus Myrons Gruppe. Marmorfigur im Stadtmuseum zu Frankfurt a. M. *Nach Pollack.*

b Marsyas aus Myrons Gruppe. Marmorfigur im Lateran zu Rom. *Nach Photographie.*

c Aphrodite. Marmorstandbild im Louvre zu Paris.



d „Apollon". Marmorstandbild im Thermenmuseum zu Rom.

Nach Photographien.

Taf. 55. Kopien nach griechischen Bildwerken strengschönen Stils.

fest, um ihn mit der Rechten von dem schmerzenden Eindringling zu befreien. Die Entspannung der Brustmuskeln durch die Vorbeugung ist fein und naturwahr veranschaulicht. Unbekümmert um äußere Eindrücke ist der Knabe ganz seinem Tun hingegeben. Es ist und bleibt eine feine stille Schöpfung von entzückender Reinheit. Gleichwohl trägt sie deutliche Merkmale des Kunstschaffens einer absichtlichen späteren Zeit. Schon die rundplastische Anordnung, die auf die Bewunderung von allen Seiten berechnet ist, läßt sich an einem zweiten Werke dieser Frühzeit nicht nachweisen. Auch daß das noch altertümlich geringelte Lockenhaar nicht mit vornüberfällt, deutet auf eine absichtlichere Stilbildung. Vor allem weist das ganze sittenbildliche Motiv erst auf die hellenistische Periode hin, in der wir das Urbild des „Dornausziehers" kennen lernen werden. Diese Auffassung des mit Recht vielbewunderten Werkes wurde von manchen Forschern geteilt, ehe Furtwänglers begeisterte Ausführungen der Ansicht, es sei ein Originalwerk des frühen 5. Jahrhunderts, zum Siege verhalfen. Andreas Auberts gründliche und feinsinnige Gegengründe wurden ungerechtfertigterweise beiseite geschoben, bis neuerdings so tüchtige Forscher wie Sieveking und Buschor sich ihnen rückhaltlos anschlossen. Es wird ohne Zweifel wieder allgemein anerkannt werden müssen, daß der Dornauszieher zu den „archaistischen", d. h. in späterer Zeit absichtlich im archaischen Stil gehaltenen Arbeiten gehört.

Abb. 331. Dornauszieher, im Konservatorenpalast zu Rom. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz.

Als gute Nachbildungen griechischer Originalwerke dieser Zeit aber sind einige weibliche Standbilder der Entwickelungsstufe des delphischen Wagenlenkers anzuerkennen. Die kokette Zierlichkeit der Haartracht und der Gewandfalten der Schönen der Akropolis (S. 261 und 262) hat jetzt einem noch strengen, aber edel-ruhigen Linienflusse Platz gemacht. Als erste nackte weibliche Gestalt dieser Art gilt die sogenannte „esquilinische Venus", der streng-schöne Frauentorso des Konservatorenpalastes zu Rom; als halbbekleidete anmutige Jungfrauengestalt gehört die marmorne „Wettläuferin" des Vatikans, als vollbekleidete Frauengestalten mit feierlich über den Kopf gezogenem Mantel gehören die erhabene Hestia Giustiniani des Palazzo Torlonia in Rom und eine weibliche Gewandfigur des Berliner Museums hierher. Als Bronzegestalten schließen namentlich die herkulanischen Tänzerinnen im Neapeler Museum sich an.

Zu den schönsten erhaltenen Reliefs dieses Stils aber zählen, nächst jener „Thronlehne" des Thermenmuseums (S. 268, Abb. 290), die wir der noch strengeren Richtung gelassen, die „drei Chariten" des Vatikans, die einander in drei verschiedenen Wendungen, die eine von vorn, die andere im Profil, die dritte im Halbprofil, an der Hand fassen, das Grabrelief mit der trauernden Penelope derselben Sammlung und das echt griechische köstliche Athenerelief des Akropolismuseums, das die Göttin sinnend auf ihre Lanze gestützt zeigt (Taf. 54c).

Die bedeutendsten griechischen Bildhauer der Jahrzehnte, denen diese Bildwerke angehören, waren Pythagoras von Rhegion, der vielleicht Samier von Geburt war, Kalamis von Athen, der nach einigen aus Böotien stammte, und Myron aus Eleutherä in Böotien, der zu den

Größten der Großen gehört. Das griechische Profil, in dem Nase und Stirn in einer Linie liegen, ist jetzt vollständig ausgebildet; und die Entlastung des Spielbeins wirkt, ohne daß seine Fußsohlen sich sofort vom Boden loslösen, immer deutlicher auf die Gesamthaltung der Standbilder ein. Gerade diese Entwickelungsstufe ist von besonderer Wichtigkeit, weil sie, von unendlichem Reize der keuschen, strengen Formensprache, zugleich die Stufe jener letzten, reifsten „Vorblütezeit" ist, die auf dem Gebiete der Malerei durch Polygnot bezeichnet wird.

Pythagoras soll in Rhegion Schüler des Klearchos gewesen sein, vornehmlich aber für Delphi und Olympia gearbeitet haben. Bronzestatuen von Siegern im Wettkampf bildeten Hauptgruppen seiner Schöpfungen. Zu seinen berühmtesten Bildwerken, die in Sizilien und Unteritalien standen, aber gehörten drei Darstellungen aus der Götter- und Heldensage: der verwundete Philoktet zu Syrakus, die Europa auf dem Stier zu Tarent und Apollon als Drachentöter zu Kroton. Den Philoktet vergegenwärtigen geschnittene Steine, den Apollon gibt eine Krotoner Münze wieder. Mit Pythagoras' Kunstrichtung beschäftigten sich schon die alten Schriftsteller. „Er drückte zuerst die Sehnen und Adern aus", sagt Plinius, „und behandelte das Haar mit größerer Sorgfalt." Er wird, etwa vom Standpunkt der Sehnen- und Aderbildungen ausgehend, wie wir sie am sterbenden Krieger des Ägineten-Ostgiebels kennen gelernt haben (S. 261, Taf. 44c), in der Belebung der Oberfläche der Gliedmaßen fast bis zur Naturwahrheit gelangt sein. Aber auch im Ebenmaß der Verhältnisse und im Rhythmus der Bewegung werden ihm ähnliche Fortschritte zugeschrieben. Es ist bezeichnend, daß wir in jenem Gemmenbilde des Philoktet, um mit Brunn zu reden, „zuerst eine Kreuzung der Glieder in der Weise finden, daß sich in der Bewegung rechter Arm und linker Fuß entsprechen und umgekehrt". Zu den Werken, die Furtwängler in unmittelbare Beziehung zu Pythagoras setzte, gehören z. B. ein „Faustkämpfer" im Louvre und der Jünglingskopf von Perinthos im Albertinum zu Dresden. Auch jenen kapitolinischen „Dornauszieher" und jenen delphischen Wagenlenker hat man auf Pythagoras zurückführen wollen. Vorsichtiger aber bleibt es selbst dem Wagenlenker gegenüber, derartigen Versuchungen nicht nachzugeben.

Abb. 332. Kopie nach Myrons Diskuswerfer, im Thermenmuseum zu Rom. Nach Photographie. (Zu S. 308.)

Kalamis gehört zu den Bildhauern, die man, um zeitlich nicht miteinander vereinbare Angaben der doch an Irrtümern reichen antiken Schriftquellen zu retten, verdoppelt hat, ein Verfahren, das nicht ohne Bedenken ist, in der Archäologie der Gegenwart aber wieder üblicher ist als je zuvor. Daß Kalamis gelegentlich mit den berühmten Bildhauern einer

jüngeren Zeit, mit Praxiteles und Skopas, genannt wird, erklärt man in dem einen Falle so, daß es sich um einen älteren Praxiteles, in dem anderen Falle so, daß es sich um einen jüngeren Kalamis handle. Den älteren Kalamis, der uns hier beschäftigt, hatte Reisch zu einem Schattenbilde verflüchtigt. Studniczka aber hat ihm die meisten der berühmten Kalamis-Werke zurückgegeben und von diesen nur die „Sosandra" dem Enkel gelassen. Jedenfalls schuf der ältere Kalamis, den wir als solchen gelten lassen wollen, die Reitergestalten zu dem Viergespann, das Onatas von Aginа (S. 259) um 466 in Olympia aufstellte. Im übrigen war der ältere Kalamis im Gegensatz zu Pythagoras vor allem Götterbildner. Einen bronzenen Apollon-Koloß von 30 Ellen Höhe schuf er für Apollonia am Schwarzen Meere; ein Gold-Elfenbeinwerk war sein Standbild des unbärtigen Heilgottes Asklepios in dessen Tempel zu Sikyon. Sein Dionysos zu Tanagra unterschied nach einer Münze dieser Stadt bereits deutlich Standbein und Spielbein; seinen widdertragenden Hermes vergegenwärtigt uns, außer einigen Münzen, der altertümliche Hermes Kriophoros des Museo Barracco zu Rom; ein Apollon Alexikakos, der Pestbezwinger, schmückte die Agora zu Athen; seine „betenden" Knaben standen auf der Altismauer zu Olympia. Die Entwickelungsstufe, der Kalamis angehörte, kennzeichnen noch römische Schriftsteller, wie Cicero und Quintilian, im allgemeinen deutlich genug, wenn sie hervorheben, „hart" seien auch seine Werke noch, allerdings „weicher" als die des Kanachos (S. 258), aber noch härter als die des Myron. Im übrigen heben sie die Feinheit und Anmut seiner Kunst innerhalb seiner noch halb archaischen Strenge hervor. Typen wie jener Omphalosapollo (S. 303 und 304) und wie jene Penelope des vatikanischen Grabreliefs (S. 305) mögen uns die Richtung des Meisters wenigstens annähernd vergegenwärtigen.

Myron gehört bereits zu den weltberühmten Meistern. Seine eherne Kuh ist unzählige Male besungen worden. Sie war so lebendig gestaltet, daß die Dichter sie atmen zu sehen und brüllen zu hören glaubten. Doch bezeichnet auch Myrons Kunst erst die letzte Vorstufe der völlig freien Beherrschung der Formen. Als sein Lehrer wird Hageladas in Argos (S. 258) genannt; und in der Tat scheint seine Kunst wenigstens mit einigen ihrer Wurzeln im altargivischen Boden zu haften. Aber Athen war die Hauptstätte seiner Wirksamkeit; und Athen gehört seine Schule an, wenngleich er selbst an öffentlichen Aufgaben überall sonst, nur nicht in Athen beteiligt wurde. Unter seinen Werken, die, abgesehen von einigen Silberziselierungen, durchweg in Erzguß ausgeführt waren, werden Götterbilder genannt, wie die Gruppe in Samos, die Zeus, Athene und Herakles vereinigte, und wie die Apollonstandbilder in Girgenti und in Ephesos, also im Westen und im Osten der griechischen Welt. Eine seiner bekanntesten Gruppen stellte Athene und Marsyas dar. Der Satyr Marsyas staunte die von Pallas Athene erfundene, aber verworfene und zu Boden geschleuderte Flöte in lebhafter Bewegung an, begierig, sie aufzuheben, aber doch erschreckt zurückweichend. Am höchsten von allen werden Myrons bewegte Standbilder von Siegern im Wettkampf gefeiert. Berühmt und besungen war sein „Läufer" Ladas, dem Studniczka feinsinnige Betrachtungen gewidmet hat. Es schien, „als ob der letzte Atem aus den hohlen Weichen seinen Lippen entflöhe", und nicht minder berühmt war sein „Diskobolos", sein Diskuswerfer, ein Jüngling, der im Begriff ist, im Wettwurf die schwere metallene Scheibe, die er in der Rechten hält, so weit wie möglich von sich zu schleudern.

Die Gruppe „Athene und Marsyas" veranschaulichen uns eine attische Münze, eine rotfigurige Vase in Berlin und ein Marmorvasen-Relief im Nationalmuseum zu Athen. Daß der Marsyas dieser Gruppe in einer Marmorkopie des Laterans (Taf. 55b), der eine Bronze des Britisch Museum entspricht, erhalten sei, wußte man längst. Daß die Athene in der

Marmorkopie des Frankfurter Stadtmuseums weiterlebt, haben namentlich Pollack und Sauer ausgeführt (Taf. 55a). Eine bessere Wiederholung des Kopfes besitzt, wie Treu gezeigt hat, das Albertinum in Dresden. Charakteristisch ist die lebendige Augenblicksbewegung des Marsyas. Myrons Diskobolos aber ist in verschiedenen Marmorkopien auf uns gekommen, deren vollständigste und beste aus dem Palazzo Massimi in den leider unzugänglichen Palazzo Lancelotti zu Rom übergegangen ist, während die bekannteste, deren Kopf freilich modern ist, sich im Vatikan zu Rom befindet. Der in seiner Herbheit reizvolle Rest von Altertümlichkeit, der Myron anhaftet, spricht sich am deutlichsten in der Behandlung des Haares aus, das noch in steife, kurze Löckchen ausläuft, während es auf dem Oberkopfe gewellt anliegt. Am besten hat Studniczka die verschiedenen erhaltenen Köpfe, die auf Myrons Diskobolos zurückgehen, gekennzeichnet; Schröder hat namentlich die richtige Ergänzung der Zehen erörtert. Die Haarbehandlung des Meisters vergegenwärtigt am deutlichsten der Kopf des Berliner Museums. Vortrefflich ist auch das 1906 in Castel Porziano aufgefundene, gut ergänzte Exemplar des Thermenmuseums in Rom (Abb. 332), gut ergänzt auch das des British Museum. Unerhört war es, wie Myron auch hier den Augenblick der höchsten Erregung getroffen, den Augenblick kurz vor dem Entfliegen der Wurfscheibe, den Augenblick, wo der rechte Arm weit zum Wurf ausholt und dementsprechend der ganze Körper auf dem rechten Fuß ruht, dessen Zehen sich krampfhaft krümmen, der linke Fuß nur noch leicht mit den Zehen den Boden berührt, der linke Arm aber durch die plötzliche Verschränkung des ganzen Körpers nach der rechten Seite hinüberpendelt.

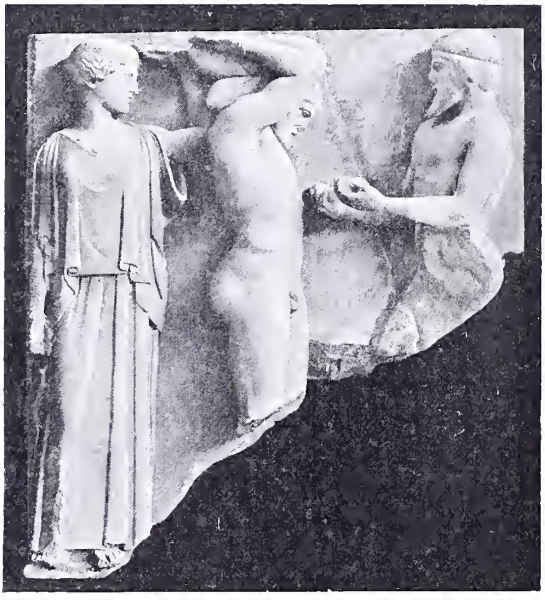


Abb. 333. Herakles, Atlas und eine Nymphe. Metope vom Zeustempel zu Olympia, im Museum zu Olympia. Nach Photographie. (Zu S. 311.)

Der Satyr und der Diskuswerfer gleichen sich in der Plötzlichkeit ihrer Bewegung, und doch, wie verschieden sind beide charakterisiert! „Hier", sagt Furtwängler, „der wohlgepflegte Jüngling aus guter Familie — dort der verwilderte, sehnige, magere Waldmensch; hier der wohlgenährte, in der Palästra sorgfältig geschulte Körper, der mit kraftvollem Schwunge eine erlernte Bewegung schön und regelmäßig ausführt — dort der ungehobelte, rauhe Geselle, der nur regelloses Hüpfen und Springen gewohnt ist, von ungezügelten Leidenschaften geplagt, jetzt von Neugier und Furcht zugleich befallen."

Weniger überzeugend ist die Rückführung einer Reihe erhaltener ruhigerer Standbilder, wie des „Kasseler Apollon" (S. 304) und des „Idolino" genannten Jünglings (Abb. 340) im Altertumsmuseum zu Florenz, auf Myron. Jedenfalls entspricht die Erscheinung dieser Bildwerke nur teilweise den Eigenschaften, mit denen Plinius Myron kennzeichnet, wenn er sagt, er habe der Wahrheit mannigfaltigere Seiten abgewonnen, habe das Ebenmaß sorgfältiger beobachtet als frühere Künstler, aber trotzdem das Haupt- und Schamhaar

Taf. 56. Die Giebelgruppen vom Zeustempel zu Olympia. *Nach Photographien der unter Georg Treus Leitung in Dresden wiederhergestellten und im Albertinum aufgestellten Bildwerke.*

noch altertümlich streng gebildet und, ganz der körperlichen Darstellung zugewandt, das Empfindungsleben noch nicht auszudrücken verstanden.

An der Spitze der griechischen Monumental-Bildnerei dieses Zeitraumes stehen die Bildwerke vom Zeustempel zu Olympia: die Giebelgruppen und die Metopen, diese wie jene aus parischem Marmor gehauen. Die Darstellungen des Ost- und Westgiebels haben sich im engsten Anschluß an die Beschreibung, die Pausanias etwa 600 Jahre nach ihrer Entstehung von ihnen entwarf, mit den zahlreichen wiederaufgefundenen Bruchstücken überzeugend herstellen lassen. Die Originalstücke sind im Museum zu Olympia aufgestellt. Mit ihrer Ausgrabung, ihrer Ergänzung und ihrer Anordnung an den Dreieckwänden ist der Name Georg Treus unzertrennlich verbunden. Seine Aufstellung der ergänzten Gipsabgüsse der Giebelgruppen in der Dresdener Sammlung, wie unsere Tafel 56 sie wiedergeben, ist nur in Einzelheiten bestritten. In bezug auf den ruhigen Ostgiebel handelt es sich fast nur um die hockenden Nebenfiguren, die Kekulé allerdings noch anschaulicher ergänzt hat. In bezug auf den bewegten Westgiebel handelt es sich freilich um die Umstellung ganzer Kämpfergruppen, die Skovgaard unter Zustimmung Furtwänglers und Lermanns vorgenommen hat. Nachdem aber Treu und Skovgaard ihre Ansicht nochmals verteidigt, glauben wir uns, ohne Abweichungen im einzelnen für ausgeschlossen zu erklären, nach wie vor an Treus Aufstellung halten zu sollen, die gerade deshalb überzeugend wirkt, weil nur sie zwanglos der Beschreibung des Pausanias folgt und ebenso zwanglos die Giebeldreiecke füllt. Im Ostgiebel ist der Augenblick vor dem Beginne der verhängnisvollen Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos dargestellt. Wer den Oinomaos in der Wettfahrt besiegte, sollte seine einzige Tochter, Hippodameia, heimführen, wer besiegt würde, aber den Tod erleiden. Schon eine Reihe von Freiern war auf diese Weise ums Leben gekommen, als Pelops, des Tantalos Sohn, sich einstellte und dadurch den Sieg errang, daß er den Myrtilos, den Wagenlenker des Oinomaos, bestach. Zeus steht in der Mitte, unter der Giebelspitze, größer als die übrigen, die Sterblichen. Zu seiner Rechten stehen Pelops und Hippodameia, zu seiner Linken Oinomaos und dessen Gattin Sterope. Dann folgen, schon angeschirrt, links und rechts, der Mitte zugewandt, die beiden Viergespanne, vor denen ihre Wagenlenker am Boden sitzen, während hinter ihnen hockende, sitzende oder knieende Nebenfiguren sich dem enger werdenden Raume anpassen und ganz links und rechts zwei mit aufgestützten Ellbogen ausgestreckt am Boden liegende Gestalten die Giebelecken füllen. Pausanias bezeichnet diese liegenden Gestalten als die Flußgötter von Olympia,

Abb. 334. Zeus und Hera. Metope von Selinunt, im Museum zu Palermo. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 311.)

den Alpheios und den Kladeos. Man meint neuerdings, um die Mitte des 5. Jahrhunderts seien liegende Flußgötter noch nicht dargestellt worden, Pausanias habe hier mit den Augen seiner eigenen, späteren Zeit gesehen, in Wirklichkeit seien namenlose Zuschauer gemeint. Curtius und Overbeck haben jedoch bis zuletzt an der Angabe des Pausanias festgehalten; und uns scheint diese Frage wenigstens noch nicht völlig spruchreif zu sein. Die Haltung aller Gestalten des Ostgiebels zeigt eine Ruhe, die der Aufregung des dargestellten Augenblicks widerspricht. Man hat gemeint, der Künstler habe an „die Stille vor dem Sturm" gedacht; tatsächlich scheint er jedoch nicht imstande gewesen zu sein, den plastisch etwas spröden Gegenstand lebendiger zu gestalten. Die Symmetrie ist nicht mehr ganz so schematisch gewahrt wie in den Ägineten-giebeln, aber noch starrer als in allen späteren Giebeldreiecken. Die einzelnen schlank und rein gesehenen Gestalten sind gleichwohl nicht schlecht charakterisiert; und in ihrer Gesamthaltung mit Stand- und Spielbein, mit noch am Boden haftenden Sohlen, aber schon nach auswärts gestellten Füßen spricht sich die letzte Phase des Archaismus nicht minder deutlich aus als in der immer noch herkömmlichen Haarbehandlung und in dem immer noch befangenen, wenngleich nicht mehr steif gefältelten Fluß der Gewandung. Die Gewandfigur der Sterope erinnert auf-fallend an die sogenannte Hestia Giustiniani im Museo Torlonia zu Rom.

Im Westgiebel ist der Kampf der Zentauren und Lapithen auf der Hochzeit des Peiri-thoos dargestellt. Die Lapithen hatten die wilden Zentauren des Gebirges zur Hochzeit ihres Helden Peirithoos mit der schönen Deidameia eingeladen. Der Zentaur Eurytion vergriff sich im Rausch an der Braut. Darüber kam es zwischen den Wirten und ihren halb tierischen Gästen zum Kampfe, der durch Theseus, des Peirithoos Herzensfreund, zugunsten der Lapithen entschieden wurde. Hier steht Apollon, der Retter der Menschen, größer als sie, mit gebietend ausgestreckter Rechten in der Mitte des Giebels. Unter seinem Schutze kämpft rechts vom Beschauer Theseus gegen einen Zentauren, dem eine geraubte Frau, zwischen seinen Vorder-hufen in seinem Arm sich sträubend, Haupt- und Barthaar zaust, kämpft links Peirithoos gegen Eurytion, der Deidameia im Arm hält. Dann folgen links und rechts zwei Zentauren, deren einer den Lapithen, der ihn würgt, in den Arm beißt, während der andere den schönen Mundschenk zu rauben versucht. Noch weiter links und rechts folgt an jeder Seite eine Gruppe, in der der Zentaur, schon zu Boden gedrückt, von dem gleichfalls auf ein Knie gesunkenen Lapithen bezwungen wird. Die jungen Zuschauerinnen in den äußersten Ecken werden von einigen für die Nymphen des Pelion erklärt. Im Gegensatz zu der steifen Ruhe des Ostgiebels herrscht im Westgiebel die wildeste Bewegung. Die äußerst wahr beobachteten Bewegungen werden nach den Gesetzen strenger Symmetrie, sonst aber ohne Rücksicht auf formale Forde-rungen folgerichtig durchgeführt. Die Formensprache steht hüben auf nahezu demselben Stand-punkte wie drüben; und eine reiche Bemalung tat neben bronzenem Beiwerk hier wie dort das ihre dazu, die Absichten der Plastik im realistischen und im dekorativen Sinne zu verwirklichen. Gegenüber dem Ägineteugiebel hat auch die Gruppenbildung durch die innerliche und äußerliche Annäherung der Gestalten aneinander in den Giebeln von Olympia deutliche Fortschritte gemacht.

Als Meister des Ostgiebels nennt Pausanias einen gewissen Päonios von Mende in Thrakien; als Meister des Westgiebels bezeichnet er Alkamenes, der schon ein Schüler des Phidias war. Leider ist das Zeugnis des griechischen Reisenden in beiden Fällen un-glaubwürdig. Päonios ist nach Maßgabe des erhaltenen, mit seinem Namen bezeichneten Werkes, das wir kennen lernen werden, ein anderer, reiferer Meister als der Künstler des Ostgiebels; und auch alles, was wir von Alkamenes wissen, verträgt sich vollends nicht mit

dem wildbewegten Stil des Weſtgiebels. Wie der eliſche Baumeiſter des Zeustempels (S. 278) mögen auch die Bildner der Giebelgruppen in Elis ſelbſt zu Hauſe geweſen ſein. Unzweifelhaft ſtehen die Giebelgruppen von Olympia noch auf der letzten Stufe des archaiſchen Stils; und in einigen Beziehungen atmen ſie der zielbewußten Kunſt Athens und Argos-Sikyons gegenüber noch eine gewiſſe provinzielle Befangenheit. Die Großartigkeit und Monumentalität ihrer Geſamtanordnung aber klingt bereits wunderbar einheitlich mit der Natürlichkeit der Einzelgeſtalten und ihren Handlungen zuſammen.

Die Metopen des Zeustempels von Olympia ſtehen mit ſeinen Giebelgruppen auf der gleichen Entwickelungsſtufe, erſcheinen aber reifer, weil ſie ſorgfältiger gearbeitet ſind. Die zwölf Tafeln, die im Säulenumgang die beiden Schmalſeiten der Zella ſchmückten, ſtellen die zwölf Haupttaten des Herakles dar: an der Weſtſeite die Beſiegung 1) des nemeiſchen Löwen, 2) der lernäiſchen Hydra, 3) der ſtymphaliſchen Vögel, 4) des kretiſchen Stieres, 5) des kerynitiſchen Hirſches und 6) der pontiſchen Amazonen; an der Oſtſeite 7) die Ablieferung des erymanthiſchen Ebers, 8) die Entführung der Roſſe des Diomedes, 9) die Bewältigung des dreileibigen Rieſen Geryones, 10) das Abenteuer mit Atlas und den Heſperidenäpfeln, 11) die Heraufholung des Höllenhundes Zerberos, 12) die Reinigung des Stalles des Augias. Bedeutende Bruchſtücke dieſer Reliefs, die ſchon ſeit den franzöſiſchen Ausgrabungen von 1849 bekannt ſind, wie z. B. der Löwe der erſten, die Athena der dritten, der größte Teil der vierten und weſentliche Teile der neunten Metope, befinden ſich im Louvre zu Paris. Von den Metopen, die erſt die deutſchen Ausgrabungen zutage gefördert haben, iſt die zehnte, die Herakles, die Laſt des Atlas tragend, darſtellt (Abb. 333), am beſten erhalten. In ihrer reinen, gemeſſenen Formenſprache gehört ſie zu den Zierden des Muſeums von Olympia, wie die „Bändigung des kretiſchen Stieres" zu den Perlen des Louvre zählt. Lehrreich ſind die verſchiedenen Verſuche, das gegebene Quadrat auszufüllen, die noch etwas ſchematiſch hier das ſenkrechte Nebeneinander, dort die ſich kreuzenden Diagonalen betonen. Die Einzelbildung des Haupthaares war auch hier wie auf den übrigen Darſtellungen dieſer Reihe der farbigen Ausführung überlaſſen.

Abb. 335. Marmor-Athena, im Albertinum zu Dresden. Nach Photographie. (Zu S. 313.)

Den Metopen des Zeustempels von Olympia reihen ſich jene des Heratempels (E) vom Oſthügel zu Selinunt an, die ſich jetzt im Muſeum zu Palermo befinden. Am beſten erhalten ſind die vier Reliefplatten, auf denen die Bewältigung des Giganten Enkelados durch Athene, die Zerreißung des Aktaion durch die Hunde der Artemis, die Tötung der Amazonenkönigin durch Herakles und die Vermählung des Zeus und der Hera (Abb. 334) dargeſtellt ſind. Daß nur die nackten Teile der Frauen hier aus Marmor eingeſetzt ſind, während die Stücke im ganzen aus gröberem Kalkſtein beſtehen, beweiſt an ſich ſchon, daß die nackten Teile derartiger Bildwerke in dieſer Zeit nicht mehr unter dem gleichen Farbenüberzug mit den Gewändern

verschwanden, sondern ihre natürliche Helligkeit nur leicht getönt zur Geltung brachten. Das Haar ist hier plastisch in den strengen Formen des alten Stils herausgearbeitet. Die Bewegungsmotive sind von sprechender Deutlichkeit. Wie Herakles die besiegte Amazonenkönigin zurückdrängt, sie mit der Linken am Haare packend und seinen linken Fuß auf ihren rechten setzend, veranschaulicht aufs deutlichste, aber auch aufs maßvollste den Augenblick seines Sieges. Wie Hera in bräutlicher Befangenheit vor dem sitzenden Himmelskönig steht, der mit der Rechten ihr linkes Handgelenk faßt und sie dadurch zwingt, den Schleier zu lüften, das ist mit packender Anschaulichkeit und zugleich mit wunderbarer Keuschheit und Reinheit des Empfindens gestaltet. Wenn man betont, daß auch derartige Darstellungen noch eine gewisse altertümliche Gebundenheit zeigen, so sollte man nicht vergessen, hinzuzufügen, daß gerade in der Strenge dieser Kunst ein eigenartiger Reiz liegt. Die Knospe, die im Begriff ist, aufzubrechen, übt oft einen größeren Zauber auf uns aus als die voll erschlossene Blüte, die schon ans Verblühen mahnt.

Ihre erste Vollblüte erreichte die Kunst der Menschheit in den Schöpfungen des Phidias, des großen Freundes des Perikles. Für die griechische Kunst, die das Individuelle dem Typischen unterordnete, bezeichnen seine Werke zugleich die höchste Vollendung ihrer eigensten Eigenart. Die vollste Edelreife der Formen vermählt sich in ihnen mit der strengsten Gesetzmäßigkeit der Anordnung; und das reinste Naturgefühl verbindet sich mit der höchsten Erhabenheit der geistigen Empfindung zu einer unauflöslichen Einheit.

Phidias (Pheidias) war Athener wie sein Lehrer Hegias (S. 266). Daß er zugleich Schüler oder Enkelschüler des alten Argivers Hageladas oder Ageladas (S. 258) gewesen, ist unerwiesen. Jedenfalls enthält seine attische Kunst, die beinahe ausschließlich Götterbildnerei und Idealkunst ist, nur so viel Dorisch-Peloponnesisches, wie die ganze attische Kunst damals bereits verarbeitet hatte. Seiner ganzen Lebenszeit nach gehörte Phidias dem 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an. Daß er schon unter Kimons Verwaltung große Werke geschaffen habe, wurde von Furtwängler ohne dauernden Erfolg bestritten. Pausanias beschreibt die große Bronzegruppe, die die Athener aus dem Zehnten der marathonischen Beute in Delphi weihten. Die Hauptgestalt war Miltiades zwischen Apollon und Athene. Verschiedene Schriftsteller nennen das kolossale Erzbild der Athena Promachos, das sich, aus der gleichen Beute gestiftet, in Athen zwischen dem Parthenon und dem Erechtheion erhob. Ihre Lanzenspitze sahen die Schiffer ragen, sobald sie Kap Sunion umschifft hatten. Furtwängler sprach sie, seiner Theorie zuliebe, jenem älteren Praxiteles (S. 307) zu, den auch der Glaube der gegenwärtigen Archäologie an ihn nicht zu einer greifbaren Künstlergestalt gemacht hat. Wir können derartigen Vermutungen, nach denen schließlich auch die Künstlerunterschriften „Phidias" und „Praxiteles" unter den beiden Dioskurenkolossen des Monte Cavallo zu Rom wieder zu Ehren kamen, nicht nachgehen. Als drittes Frühwerk des Phidias beschreibt Pausanias die Athena Areia im Tempel zu Platää, an dessen künstlerischer Ausschmückung ganz Griechenland teilnahm. Die Athena Areia war in „akrolither" Technik hergestellt: über einem Holzkern waren die nackten Teile aus pentelischem Marmor, das Gewand und das Haar aus lauterem Golde geschaffen. Weniger überzeugend ist die Überlieferung, daß Phidias schon um diese Zeit für Pellene in Achaia ein Athenebild aus Gold und Elfenbein geschaffen habe. Um sich den Stil der Typen der früheren Werke des Meisters zu vergegenwärtigen, unter denen nur Apollon neben Pallas Athene erscheint, hat man an Athenegestalten, wie die des herrlichen, überlebensgroßen „Torso Medici" im Louvre (den Herrmann und Amelung verschieden ergänzen), an

Bewegungsmotiv wie in der Darstellung des Schlafenden. Der Kopf ist nach unten, der rechte Arm ausgestreckt, die Beine sind leicht angewinkelt. Der Körper ruht auf dem Rücken, der linke Arm ist unter den Kopf gelegt, der rechte Arm ist ausgestreckt. Der linke Fuß ist leicht angewinkelt, der rechte Fuß ist ausgestreckt. Der Körper ist in einer leichten Drehung nach rechts.

Auf der Suche nach einem Motiv für die Darstellung des Schlafenden hatte sich Rodin im Jahre 1880 mit dem Gedanken getragen, eine Darstellung von Dante und Vergil zu schaffen. Diese Idee wurde jedoch bald wieder verworfen. Stattdessen entschied sich Rodin für eine Darstellung des Schlafenden, die er in Anlehnung an die Darstellung des Schlafenden in der Sixtinischen Kapelle in Rom schuf. Die Figur ruht auf einem Felsen, der mit einer Decke bedeckt ist. Der Kopf ruht auf einem Kissen, das mit einer Decke bedeckt ist. Der Körper ist in einer leichten Drehung nach rechts. Der linke Arm ruht auf dem Kissen, der rechte Arm ist ausgestreckt. Der linke Fuß ist leicht angewinkelt, der rechte Fuß ist ausgestreckt. Der Körper ist in einer leichten Drehung nach rechts.

Auguste Rodin: Der Schlafende, Bronze, 1880, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Die Figur ist in einer leichten Drehung nach rechts. Der linke Arm ruht auf dem Kissen, der rechte Arm ist ausgestreckt. Der linke Fuß ist leicht angewinkelt, der rechte Fuß ist ausgestreckt. Der Körper ist in einer leichten Drehung nach rechts. Der linke Arm ruht auf dem Kissen, der rechte Arm ist ausgestreckt. Der linke Fuß ist leicht angewinkelt, der rechte Fuß ist ausgestreckt. Der Körper ist in einer leichten Drehung nach rechts.

Im Jahre 1900 kam Rodin in Berührung mit Loïe Fuller, einer amerikanischen Tänzerin, die in Paris gastierte. Sie war eine Tänzerin, die in ihren Tänzen mit großen, wehenden Tüchern arbeitete, die sie in verschiedenen Farben beleuchtete. Rodin war von ihrer Kunst begeistert und schuf eine Reihe von Zeichnungen, die sie in verschiedenen Tanzhaltungen zeigen. Diese Zeichnungen sind heute im Musée Rodin in Paris zu sehen.

auf die wir zurückkommen, war Phidias von Parteifeinden der Unterschlagung von Gold und Elfenbein angeklagt worden. Vor seinen Verfolgern nach Elis geflüchtet, schuf er hier in Gold und Elfenbein noch jenes olympische Zeusbild und eine Aphrodite Urania. Nach der einen Ansicht wäre er auch hochgeehrt in Elis gestorben; nach der anderen wäre er, nach Athen heimgekehrt, hier ins Gefängnis geworfen und in diesem gestorben, wenn nicht gar vergiftet worden. Welcher dieser Nachrichten die größere Wahrscheinlichkeit innewohnt, läßt sich nicht feststellen.

Abb. 337. Marmor-Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie.

Das Kolossalstandbild der jungfräulichen Göttin Pallas Athene im Parthenon zu Athen und das Kolossalbild des thronenden Zeus in dessen Tempel zu Olympia! Diese beiden Schöpfungen sind die großen Hauptsonnen am Kunsthimmel des Phidias. Das etwa 12 m hohe Standbild im Parthenon hat Phidias wahrscheinlich zwischen 447 und 438 v. Chr. geschaffen. Den Beschreibungen der alten Schriftsteller gesellen sich attische Münzen und griechische und römische Marmorstatuen, uns eine Vorstellung von diesem Meisterwerke zu übermitteln. Unter den erhaltenen Statuen ist die 1880 in der Nähe des Varvakeion zu Athen ausgegrabene, 1 m hohe Marmor-Athena im Nationalmuseum zu Athen als unmittelbare Nachbildung des Parthenonbildes, wenn auch ganz später Arbeit, von entscheidender Bedeutung (Abb. 337). Eine willkommene Ergänzung zu ihr ist die kleinere Marmor-Athena derselben Sammlung, die zwar nicht vollendet, aber insofern vollständiger ist, als sie die Außenreliefs des Schildes und des Sockels ahnen läßt. Geradeaus blickend, in festlicher, heiterer Friedenshaltung stand die Göttin da. Das rechte Bein war das Standbein, der linke, etwas zurückgezogene und zur Seite gestellte Fuß ruhte nur auf seinem Ballen. Die Göttin trug ein langes, faltenreiches Goldgewand (Peplos), dessen Überschlag durch einen Schlangengürtel zusammengehalten wurde, einen reich mit Flügelpferden, Greifen und einer Sphinx geschmückten Goldhelm und als Brustkragen die Ägis mit dem elfenbeinernen Medusenhaupte. Auf der vorgestreckten Rechten hielt sie eine geflügelte Siegesgöttin. In der Goldelfenbeintechnik, die ihre getönten Elfenbeinplatten und ihre mit Schmelzfarben gehobenen Goldplatten um einen wahrscheinlich schon völlig plastisch ausgearbeiteten Holzkern legte, erheischte dieses Motiv bei der Größe des vorgestreckten Armes und dem Gewicht der Nike eine Stütze unter der vorgestreckten Hand; und diese zeigt uns in Gestalt einer Säule in der Tat nicht nur die Varvakeionstatue, sondern auch eine attische Bleimarke. Die gesenkte Linke ruhte auf dem neben der Göttin stehenden Schilde, unter dem sich die Erichthoniosschlange, das Sinnbild der attischen Erdensöhne, hervorwand. Der Schild selbst war von außen in leicht erhabener Arbeit um das Mittelstück eines Medusenhauptes mit einer Darstellung des Kampfes zwischen den Griechen und Amazonen geschmückt.

a b

Abb. 338. Elische Münzen mit Phidias' Zeus von Olympia. a Kopf der Pariser Münze. b Ganze Gestalt der Florentiner Münze. Nach Overbeck.

Ein Marmorschild des Britisch Museum mag uns diese Seite des Schildes annähernd vergegenwärtigen. Man erkennt die ungetrennte zweireihige Darstellungsweise der Vasen des polygnotischen Stils; und man glaubt auch unter den Streitern an den individuelleren Zügen das Bildnis des Phidias zu erkennen, das der Meister nach alten Nachrichten auf diesem Schilde angebracht hatte. Reliefs von Zentaurenkämpfen schmückten die Sandalenränder der Göttin; die „Geburt der Pandora" war als Sockelrelief dargestellt. Von den größeren Marmorstandbildern, in denen deutliche Erinnerungen an das Meisterwerk nachklingen, mag die falsch ergänzte Athena des Antiochos im Thermenmuseum immer noch genannt werden, steht aber jetzt die über 3 m hohe Athena Parthenos von Pergamon im Berliner Museum voran. Erkennt man auf ihrer Basis doch auch deutlich die Darstellung der Beschenkung der Pandora durch die Götter. Seinem Formengefühl und seinem Ausdruck nach aber gibt dieses Bildwerk sich selbst als Übersetzung in die Sprache der zweihundert Jahre jüngeren hellenistischen Zeit. Von dem Adel der Formen, von der Anmut der Haltung und von der hohen Durchgeistigung der reinen, feinen Züge, die wir an der Athena Parthenos voraussetzen müssen, geben uns freilich weder jene Beschreibungen noch diese Nachbildungen eine auch nur annähernde Vorstellung. Nur im Geiste kann man sie ahnen.

Abb. 339. Marmorstandbild des Zeus (oder Asklepios), im Albertinum zu Dresden. Nach Photographie. (Zu S. 317.)

Von dem 13 m hohen thronenden Zeus des Phidias wissen wir in manchen Beziehungen noch weniger als von seiner Athena Parthenos. Nur elische Münzen (Abb. 338) können uns seine Haltung auf dem Throne und seinen Kopf einigermaßen vergegenwärtigen. Am wichtigsten ist die in Paris erhaltene Münze, die nur den mit dem Ölkranz geschmückten Kopf des Vaters der Götter und Menschen zeigt. Die Züge sind groß, regelmäßig und mild; Haupthaar und Vollbart fallen in freien, natürlichen, aber noch nicht malerisch gebauschten Wellenlinien herab. Die überlieferten Beschreibungen des Zeus freilich sind noch ausführlicher als die der Athena. Die geflügelte Siegesgöttin hielt auch er auf der Rechten, das Zepter hielt er, leicht aufgestützt, in der Linken. Ein Wunderwerk war schon der Thron, auf dem er saß. Acht lebensgroße olympische Siegerstatuen standen auf dem Querbalken, der die Thronbeine in halber Höhe verband. Siegesgöttinnen umringten die Füße des Thrones. Sphinxe, unter deren Tatzen Menschenopfer lagen, stützten die Armlehnen. Horen und Chariten schmückten die Höhe der Rückenlehne. Darstellungen aus der Heldensage hatte Phidias' Bruder Panainos, ein Maler des polygnotischen Kreises, auf die Schranken gemalt, die die Umgebung des

Zeusbildes von drei Seiten gegen die Zella abschlossen. Die Allmacht der Himmelsgötter, die Ohnmacht der Gottlosen, der Sieg der Gottesfürchtigen waren überall versinnlicht; und diese sinnbildlichen Darstellungen verbanden sich mit der göttlichen Hoheit der Züge und der Haltung des Gottes selbst zu einem Gesamteindruck von unendlicher, ergreifender Erhabenheit. Daß Phidias der erste Künstler war, der den geistigen Ausdruck vollkommen beherrschte, spricht sich in den von Schauern frommer Andacht durchwehten Beschreibungen der alten Schriftsteller aus, die den Zeus von Olympia gesehen hatten. Entweder sei Zeus vom Himmel herabgekommen, um sich dem Phidias zu offenbaren, heißt es, oder der Künstler sei zum Olymp emporgestiegen, den Gott zu schauen. Die Majestät des Werkes sei so gottähnlich gewesen, sagt ein römischer Schriftsteller, daß seine Schönheit der überlieferten Religion etwas hinzugefügt zu haben scheine. Friedlich und völlig milde habe er dagesessen, schreibt ein griechischer Schriftsteller, und er glaube, daß selbst der elendeste, von Kummer und Sorgen erdrückte, vom süßen Schlaf nicht mehr erquickte Sterbliche angesichts dieses Bildes alles vergessen müßte, was es im Menschenleben Schreckliches und Schweres zu ertragen gebe.

Für Elis schuf Phidias erklärlicherweise auch sein letztes Goldelfenbeinbild, das der Göttin der himmlischen Liebe, der Aphrodite Urania, die nach Pausanias einen Fuß auf eine Schildkröte setzte; und wenigstens dieses Motiv hat sich in dem Torso einer von feinem Gewande umschmiegten Marmor-Aphrodite des Berliner Museums erhalten. Wenn die Schildkröte hier auch ergänzt ist, so scheint sie doch richtig ergänzt zu sein. Nach Frickenhaus hätte kein erhaltenes Marmorwerk sichereren Anspruch, uns den Stil eines Goldelfenbeinbildes von Phidias zu vergegenwärtigen, als dieses Berliner Marmorbild. Seiner letzten Zeit in Elis darf man auch wohl das einzige Menschenbild seiner Hand zuteilen, das Pausanias kennen wollte. Es war das in Olympia aufgestellte Standbild eines Siegers im Wettkampf, der sich die Binde ums Haupt legte; und einen Nachklang dieses Werkes darf man nach wie vor wohl in der hübschen, bei aller Formenreife noch von leichter Herbheit umspielten Marmorgestalt des „Anadumenos Farnese" im Britisch Museum erkennen.

Wenden wir uns dann den erhaltenen Originalwerken zu, die ihrem Entwurf oder ihrer Ausführung nach auf Phidias selbst oder seine nächste Umgebung zurückgeführt werden oder wurden, so denken wir natürlich zunächst der berühmten Marmorbildwerke vom Parthenon, die wir weiter unten im Zusammenhang kennen lernen werden. Glaubwürdig überliefert ist nur, daß Perikles die Oberleitung des Parthenonbaues Phidias übertragen hatte; daß der Meister auch den Bildschmuck des neuen Marmortempels beeinflußt und überwacht habe, ist daher sicher anzunehmen. Freilich aber verraten diese Bildwerke nicht nur ihrer Ausführung, sondern auch ihrer Erfindung nach so verschiedene Meisterhände, daß die jüngere Archäologie dem Meister so wenig, wie Pausanias dies getan, einen persönlichen Anteil an der Ausführung dieser mächtigen Kunstschöpfungen zuschreiben zu dürfen glaubte. Als phidiasisch im engeren Sinne meinte man nur einige der älteren Metopen des Parthenon empfinden zu können. Wie unsicher alle diese Meinungen begründet sind, wird uns aber durch die jüngsten Untersuchungen von A. Frickenhaus zu Gemüte geführt, nach denen gerade umgekehrt die Kunst der Giebelbildwerke des Parthenon wieder als phidiasisch im engsten und vollsten Sinne anerkannt werden will. Jene elische Aphrodite, wie wir sie durch das Berliner Standbild kennen lernen, heißt es, liefere uns die entscheidende Bestätigung dafür, da sie zweifellos von demselben Manne erfunden sei, der die „Tauschwestern" des Ostgiebels geschaffen habe. „Von diesen", sagt Frickenhaus, „sind nicht zu trennen die übrigen, etwas älteren Teile des Parthenonostgiebels und

wohl auch Panathenäenfries und Westgiebel.“ Wir müßten demnach zur Ansicht des alten Visconti und Eugen Petersens zurückkehren, daß, wie Frickenhaus schließt, „die reife Parthenonkunst nicht nur die ‚Kunst um Phidias‘ darstellt, sondern schlechtweg die ‚Kunst des Phidias‘“. Daß diese Ansicht nicht abermals bestritten werde, ist unwahrscheinlich. Zu ihren Gunsten aber spricht, daß gerade sie die reifsten und herrlichsten erhaltenen Bildwerke der griechischen Welt in der Tat dem Künstler läßt, dessen Werke die Alten selbst als die reifsten und herrlichsten ansahen.

Als phidiasisch im engeren oder weiteren Sinne kommen aber doch, außer den genannten, noch einige andere Bildwerke in Betracht, die schon an dieser Stelle besprochen werden müssen. Ein männlicher Torso in Olympia erwies sich, wie Treu dargetan, nach Maßgabe eines Marmor-Zeus der Dresdener Sammlung (Abb. 339) als Bruchstück eines Zeusbildes von phidiasischer Ruhe und Schönheit. Ein Bronzekopf des Wiener Museums übt die gleiche Wirkung aus. Von weiblichen Gewandstatuen gehören, außer jenem Torso Medici des Louvre (S. 312 und 313), namentlich zwei nur teilweise erhaltene Demeter-Standbilder von stiller Schönheit im Museum von Cherchel (Tunis), eine „Kore“ (Persephone) der Villa Albani und eine „Demeter“ des Berliner Museums hierher; und Schrader hat nachgewiesen, daß eine „Demeter“ und eine „Kore“ dieser Art dem berühmten eleusinischen Relief (Taf. 54 d) des Athenischen Museums zugrunde liegen, das uns als griechisches Originalrelief dieser Zeit sicher einen Stil vergegenwärtigt, der dem des großen Phidias nahesteht. Dem jungen Triptolemos, der zwischen ihnen steht, reicht Demeter die Ähren, während Persephone ihn bekränzt. Schönheit und Wahrheit, Strenge und Innigkeit scheinen hier ewiggültig verbunden. Auf einige dieser Werke kommen wir bei der Besprechung der Schüler des Phidias zurück.

Abb. 340. Der „Idolino“, Erzstatue im Archäologischen Museum zu Florenz. Nach Photographie. (Zu S. 318.)

Will man aus allen diesen erhaltenen Werken, so unvollkommen sie als Spiegelbilder phidiasischer Schöpfungen erscheinen, auf die Entwickelung des großen Künstlers zurückschließen, wie sie sich schon in dem Wechsel des Formengefühles vom Apollon des Thermenmuseums zu jener Berliner Aphroditegestalt ausspricht, so erkennt man, daß Phidias von Anfang an freier und größer sah als seine Vorgänger, daß er gleichwohl die von diesen ausgebildeten Typen und Motive nur allmählich im Sinne seiner Auffassung weiterbildete und auf diese Weise die ganze in der Zeit liegende Entwickelung von noch leiser Befangenheit der Formensprache durch die reinste und keuscheste Vollendung hindurch bis an die Grenze absichtlich reizvoller, immer aber großer und reiner Wirkungen in sich und aus sich selbst heraus durchmachte. Wer aber alle diese „Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte“, wie Studniczka sich einmal ausdrückt, für verfrüht hält, wird doch zugestehen müssen, daß sich ein Entwickelungsgang, wie die genannten Bildwerke ihn uns vergegenwärtigen, zur Zeit des Phidias in Athen

vollzogen hat; und unzweifelhaft war Phidias doch der Bahnbrecher und Vollender auf dem Gebiete der hohen und heiligen Kunst. Seit den Tagen des Phidias wußte die Menschheit, daß die Kunst nicht nur durch ihren Gegenstand, sondern auch durch ihre Darstellungsweise, einschließlich des Gesichtsausdruckes, heiligend und erlösend auf den empfänglichen Beschauer zu wirken vermag.

Daß der hohe Stil des Phidias einen gewaltigen Einfluß auf die ganze attische Kunst des 5. Jahrhunderts ausübte, versteht sich von selbst. Aber es stellt der Urwüchsigkeit und Lebenskraft dieser Kunst das beste Zeugnis aus, daß sie sich durchaus nicht in der Nachahmung des einen Meisters erschöpfte, sondern in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts neben und nach Phidias eine Reihe von Künstlern erzeugte, die ihre eigenen oder doch andere Wege gingen als er. In den jüngeren attischen Werkstätten spielte der argivische Einfluß keine Rolle mehr. Vielmehr liefen in Athen die Richtungen des Myron und des Phidias als solche nebeneinander her, bis, gerade als Phidias die Vorherrschaft zu erlangen schien, wenigstens auf begrenztem Gebiet, eine doppelte Gegenströmung einsetzte: zunächst fand, wenigstens nach Furtwänglers Ansicht, eine absichtlich altertümelnde Richtung einen namhaften Vertreter; sodann trat ein Realismus hervor, in dem die Griechen der damaligen Zeit nur die Sonderart eines einzelnen Künstlers erblickten.

Abb. 341. Reitende Amazone, Bronzestatuette im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari.

Zur Nachfolge des Myron gehört sein Sohn und Schüler Lykios, der in seinem „feueranblasenden Knaben" Myrons Kunst, den aus der Brust hervorgeholten Atem auf den Lippen darzustellen, weitergebildet hatte. Ob die Statue des ganz seiner Beschäftigung hingegebenen öleinigießenden Athleten in der Münchener Glyptothek, die allerdings eine Weiterbildung myronischer Züge, aber keine myronische Kopfform zeigt, auf ihn zurückgeht, mag dahingestellt sein; auch daß jener entzückende herb-schöne eherne Ephebe (Abb. 340) des florentinischen Museums, der als „Idolino" gefeiert wird, auf Lykios zurückgeht, ist nicht erwiesen; und lediglich Vermutung ist es, wenn Sauer und andere diesen Meister mit den Bildwerken des „Theseustempels" in Athen in Verbindung bringen. Zu Myrons Nachfolge kann aber auch Strongylion gerechnet werden, der ausgezeichnete Tierbildner, von dessen Amazone man eine Nachbildung in der aus Herculaneum stammenden Bronzestatuette einer amazonenhaften Reiterin im Neapeler Museum zu besitzen glaubt (Abb. 341). In seiner Retterin Artemis zu Megara stellte Strongylion, nach einem Münzbilde zu schließen, die Göttin zum ersten Male in kurzem Jagdgewand und in einer für ein Kultbild unerhörten Bewegungsstärke dar. Auf gleichem Boden muß Styppax gestanden haben, dessen Feueranbläser gerühmt wird. Auch Kresilas aus Kydonia auf Kreta, ein bedeutender Erzbildner, scheint sich in Athen zunächst an Myron angeschlossen zu haben. Auf einigen Untersätzen hat sich seine Namensinschrift erhalten; auch nennen die alten Schriftsteller eine Reihe berühmter Werke seiner Hand, z. B. ein Bildnis des Perikles, dessen Nachbildung in den noch recht ideal gehaltenen inschriftlich

beglaubigten Hermenbüsten des British Museum und der vatikanischen Sammlung (Abb. 342) sowie in der nicht mit Perikles' Namen bezeichneten edlen Büste des Berliner Museums auf uns gekommen ist, die, wie Kekulé dargetan, in ihrer knappen, festen Haltung dem Original wahrscheinlich am nächsten steht; ferner einen sterbenden Verwundeten, der wieder, myronisch genug, seinen letzten Atem aushauchte, ein Erzbild, dessen Nachbildung Salomon Reinach in einer hübschen Erzstatuette des Museums zu St.-Germain en Laye erkannt hat; endlich die berühmte verwundete Amazone, die man, zu älteren Ansichten zurückkehrend, neuerdings wieder in der Statue des Kapitolinischen Museums (Abb. 343) und ihresgleichen erkennen will. Der behelmte Kopf des Perikles mit seinen breiten, vollen Lippen, seinen Augen mit schmaler, langer Lidspalte und dicken Lidern, seinem kurzgeschorenen, dicht, voll und wirr dargestellten Haupt- und Barthaar spiegelt jene ruhige innere Größe wider, die den attischen Staatsmann auszeichnete. Die Verbindung kecker Lebensmotive mit geistiger Bedeutsamkeit scheint das eigenste künstlerische Eigentum des Kresilas gewesen zu sein.

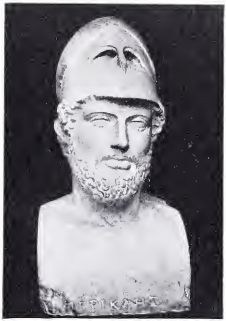


Abb. 342. Perikles, Marmorbüste im Vatikanischen Museum zu Rom. Nach Photographie.

Aus der Schule des Phidias sind vor allen Dingen die Namen des Alkamenes, des Agorakritos und des Kolotes auf die Nachwelt gekommen. Alkamenes von Athen war, wie sein Meister, fast ausschließlich Götterbildner. Brunns Ansicht, daß Pausanias ihm mit Recht den Westgiebel des Zeustempels zu Olympia zugeschrieben habe, ist heute wohl allgemein aufgegeben, wenngleich einige Forscher ihn nach der Auffindung einer beglaubigten Nachbildung seines archaisch wirkenden bärtigen Hermes Propyläos vom Burgaufgang zu Athen mit Unrecht wieder nur für Kunstwerke vorphidiasischen Charakters in Anspruch nehmen. Die Büste, die in Pergamon ausgegraben und dem Osmanischen Museum überwiesen wurde (Abb. 344), ist eine eigentliche „Herme", ein Pfeiler mit menschlichem Kopfe. Die Haarlocken sind hier wohl absichtlich noch altertümlich streng behandelt; aber schon der Bart verrät eine freiere Kunstübung; und die Züge gleichen denen der phidiasischen Göttertypen. Die Bedeutung des Alkamenes für die Weiterentwickelung der attischen Kunst lag einerseits in seiner Bevorzugung und Umbildung der Marmorplastik im Sinne der neuen Kunst, anderseits in der Schöpfung einer Reihe von Götteridealen, die Phidias ausgelassen hatte, z. B. des Kriegsgottes Ares, des Weingottes Dionysos, des Heilgottes Asklepios, des Feuergottes Hephaistos. Sein berühmtestes Standbild war eine „Aphrodite in den Gärten" zu Athen, an die Phidias selbst die letzte Hand angelegt haben sollte; und eine Nachbildung dieses Werkes glaubt man in der anmutigen Marmorvenus aus der Provence zu besitzen, die sich im Louvre zu Paris befindet. Die Göttin ist noch mit reicher, sich eng an den Körper anschmiegender Gewandung bekleidet, die sie hinter ihrem Rücken mit der rechten Hand frei emporzieht (Taf. 55c). Den Ares des Alkamenes vom Arestempel in Athen in der kräftigen, nur mit dem Helm versehenen nackten Gestalt des „Ares Borghese" im Louvre (Abb. 345) nachgebildet zu sehen, steht ebenfalls nichts im Wege. In der bewegteren Schrittstellung und in der individuelleren Kopfbildung mit dem rein gewellten

Haar, den etwas schweren Augenlidern, dem sprechenden Munde gleichen diese Marmorbilder einander; und ihnen schließt sich als einzige Athletenstatue die des prüfenden Diskuswerfers im Vatikan (Abb. 346) an, in der man schon lange die einzige Athletenstatue des Alkamenes, die in den Schriftquellen vorkommt, erkannt hat. Der Athlet des Alkamenes galt als so mustergültig, daß er schlechthin als „Enkrinomenos" bezeichnet wurde. Agorakritos von Paros, der Phidias am nächsten gestanden haben soll, war besonders bekannt als Schöpfer des Marmorbildes der Göttermutter im Metroon zu Athen und der Nemesis in deren Tempel zu Rhamnus in Attika. Vom Marmorkopfe der Nemesis hat sich im athenischen Museum ein Bruchstück der rechten Gesichtshälfte mit frei behandeltem Haupthaar, von den Reliefs der Basis der Nemesis zu Rhamnus haben sich ebendort Originalbruchstücke erhalten, denen man die Formensprache der Schule des Phidias anfühlt; und auf diese Reste gestützt, hat Paul Herrmann die für so manches Urbild in Anspruch genommene Athena des berühmten „Torso Medici" im Louvre auf Agorakritos zurückgeführt. Von Kolotes wissen wir zunächst, daß er Mitarbeiter des Phidias am Zeusbilde zu Olympia war. Als Werke seiner Hand nennen die Schriftquellen z. B. ein Goldelfenbeinbild der Athene auf der Burg zu Elis und einen Asklepios aus demselben Material im elischen Kyllene. Eine Nachbildung jener Athene glaubt Frickenhaus in eben jenem „Torso Medici" des Louvre (S. 312), eine Nachbildung dieses Asklepios aber in dem (S. 317) genannten „Zeus" des Dresdener Albertinums zu erkennen, der allerdings ebensowohl den heilkundigen Verwandten des höchsten Himmelsgottes als diesen selbst darstellen kann. Diesen Meistern würde sich dann auch jener ältere Praxiteles anreihen, der als der Großvater des jüngeren gilt (S. 307 u. 312). Als die Hauptwerke dieses älteren Praxiteles nennt man eine Marmorgruppe der eleusinischen Gottheiten, zu der man eine edle Demeter-Gestalt des Kapitols in Rom in Beziehung setzt, und seine Hera Teleia in deren Tempel zu Platää, die man in der Hera Barberini des Vatikans wiedererkennen zu können glaubt. Beide gehören zu den Gewandfiguren phidiasischen Stils. Man tut am besten, sich allen diesen „Vermutungen" gegenüber zwar nicht abwehrend, aber doch abwartend zu verhalten.

Abb. 343. Verwundete Amazone des kapitolinischen Typus. Marmorkopie im Vatikanischen Museum zu Rom. Nach Photographie. (Zu S. 319.)

Als der Träger einer archaischen Reaktion gegen die Kunst des Phidias war nach Furtwänglers Ausführungen Kallimachos anzusehen, der anderseits der Erfinder des korinthischen Kapitells gewesen sein soll. Die alten Schriftsteller heben nur die äußerste Verfeinerung seines damals modernen Dekorationsstils hervor. Wegen der großen Sorgfalt der Durchbildung seiner Werke erhielt er den griechischen Beinamen des „Katatexitechnos". Berühmt war seine goldene Lampe unter einer ehernen Palme im Erechtheion zu Athen; bekannt waren seine „tanzenden Lakonerinnen", von denen Plinius sagt: „ein sorgfältig gearbeitetes Werk, dem nur der Fleiß der Arbeit alle Anmut geraubt hat". Wäre Furtwänglers Auffassung des Meisters richtig, so

Taf. 57. Gruppe der drei Tänzerinnen, im Museum zu Delphi.

Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.

Tafel 58. Der Hermes des Praxiteles, im Museum zu Olympia, teilweise ergänzt.
Nach Photographie.

könnte das altertümelnde Relief des Pan mit den drei Mädchen im Kapitolinischen Museum, das in griechischen Lettern mit Kallimachos' Namen bezeichnet ist, wirklich mit ihm zusammenhängen, und dann würde man auch bei einer Reihe ähnlicher erhaltener Reliefarbeiten, wie dem Untersatzrelief des Dreifußraubes und dem Athena-Torso mit der Gigantenkampfstickerei im Albertinum zu Dresden, mit Furtwängler an unseren Künstler denken können. Indessen ist es doch nicht wahrscheinlich, daß die Überzierlichkeit des Meisters der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts sich gerade in dieser Richtung geäußert haben sollte. Eher möchten wir mit Kekulé einige Tänzerinnenreliefs des Berliner und des Athener Museums auf Kallimachos' „Lakonerinnen" zurückführen und dann seine Art auch in der feinen Gruppe der drei mit dem Rücken aneinandergelehnten Jungfrauengestalten des Museums zu Delphi (Taf. 57) erkennen, die eine üppige kyrenäische Sylphiumsäule krönen.

Der Realist der Zeit des Peloponnesischen Krieges endlich war Demetrios aus dem attischen Demos Alopeke, der sich zunächst als Porträtbildner auszeichnete. Als „Menschenbildner" bezeichnet Lukian ihn. Die Alten pflegten seinen Realismus zu tadeln. Was sich vor ihm in Griechenland als Bildniskunst ausgab, einschließlich der athletischen Siegerbildnerei, hatte in der Tat nicht sowohl scharf gekennzeichnete Einzelpersönlichkeiten als deren Typen hingestellt. In bezug auf Demetrios aber sagt Quintilian bereits, es sei ihm mehr um „Ähnlichkeit" als um Schönheit zu tun gewesen. Seine Bildnisse der greisen Priesterin Lysimache und des korinthischen Feldherrn Pelichos, dessen Schmerbauch, dessen Glatze, dessen im Winde flatterndes Haar Lukian beschreibt, hatten Aufsehen erregt. Sollten jedoch wirklich Köpfe von der Art jener des Feldherrn Archidamos (Abb. 347) und des Tragödiendichters Euripides (Abb. 348) im Museum von Neapel uns die Richtung des Demetrios vergegenwärtigen, so müssen die alten Schriftsteller, ans Typische gewöhnt, den Realismus des Meisters doch etwas übertrieben haben. Jedenfalls wies Demetrios von Alopeke der hellenistischen Kunst über das 4. Jahrhundert hinweg neue Wege.

Abb. 344. Der Hermes des Alkamenes, im Osmanischen Museum zu Konstantinopel. Nach Struck. (Zu S. 319.)

Der attischen Kunst trat in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. nun aber die peloponnesische, zunächst die argivische Kunst in frischer Weiterentwickelung ihrer Eigenart zur Seite. Polyklet (Polykleitos) ist hier der große Name, der kaum minder oft gefeiert worden ist als der des Phidias. Polyklet ist vielleicht in Sikyon geboren; aber er lebte und wirkte in Argos. Mahler hat ihm und seiner Schule ein Werk gewidmet. Daß er ein Schüler des alten Hageladas (S. 258) gewesen, wie berichtet wird, halten wir mit Gardner nicht für so unwahrscheinlich wie andere. Von seinem jüngeren Namensvetter, vielleicht seinem Neffen, dem Polyklet des 4. Jahrhunderts, ist er scharf zu unterscheiden. Der große, der ältere Polyklet war, der Überlieferung seiner Schule entsprechend, zunächst Erzbildner und Menschenbildner, und zwar vorzugsweise Darsteller jugendlicher Männlichkeit. Doch schuf er auch Bildwerke anderer Art. Sein Goldelfenbeinbild der thronenden Hera im Heraion zu Argos war eine Gottheit und ein Weib zugleich. Sein ehemer Hermes in Lysimacheia war wenigstens ein Gott. Jene eherne Amazone, die er im Wettstreit mit Phidias, Kresilas und Phradmon geschaffen (S. 313 und 319), war wenigstens ein Weib. Nach Plinius hätte in diesem Wettstreit Polyklet den

ersten, Phidias den zweiten, Kresilas den dritten Preis erhalten. Die Nachwelt hat jedoch auch seine Hera zu den berühmtesten Bildwerken Griechenlands gerechnet, ja in der Goldelfenbeintechnik ihr sogar den Vorzug vor den Werken des Phidias gegeben. Münzen von Argos veranschaulichen uns, wie Waldstein gezeigt hat, die feierliche Haltung der thronenden, mit goldenem Diadem geschmückten Göttin. Ein Marmorkopf des Britisch Museum mag an die anmutige Hoheit ihres Ausdrucks erinnern. Die Bruchstücke der architektonischen Bildwerke des zweiten Heraion (S. 278—279), die im Nationalmuseum zu Athen gesammelt worden, zeigen zwar die Besonderheiten der argivischen Schule, können uns den Eigenstil Polyklets aber doch nicht vergegenwärtigen. Im Erzguß wurde Polyklet nicht nur als der eigentliche Vollender der Technik gepriesen, sondern auch als der Schöpfer des „Kanon", der menschlichen Musterverhältnisse, nach denen die Zeit verlangte. Dieser Kanon war wahrscheinlich in seinem ehernen Doryphoros verkörpert, dem Speerträger, einem nackten Jüngling, dessen rechter Arm, nach seinen Nachbildungen zu schließen, herabhing, während er mit der Linken einen Speer schulterte. Ihm schloß sich das Standbild eines „Diadumenos" an, eines Jünglings, der sich die Siegerbinde um die Stirn legte. Hauser will im Doryphoros einen Achilleus, im Diadumenos einen Apollon sehen, was jedoch dem Gesamtinhalt der Schriftquellen über diese beiden Standbilder kaum entspricht. Nicht aber auf realistischem, sondern auf idealistischem Wege fand Polyklet seine Mustergestalt eines kräftigen, nackten Jünglings. Die Zahl war die Vermittlerin; und während er seine eigenen Standbilder den von ihm berechneten Verhältnissen entsprechend bildete, machte er diese zugleich in einem Buche, das er über sie schrieb, aller Welt zugänglich. Was wir nach alten Auszügen aus dieser Schrift von ihr wissen, ist wenig genug. Doch hören wir, daß Polyklet „das Verhältnis der Finger untereinander, aller Finger zur Hand, der Hand zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm und überhaupt aller Glieder zu allen berechnet habe". Der Kanon der Verhältnisse des menschlichen Körpers, den Vitruv überliefert hat, ist nicht der polykletische, sondern ein jüngerer. Kalkmann hat durch Messungen, die er an einigen Marmorstatuen vorgenommen, in denen wir Nachbildungen polykletischer Bronzen zu besitzen glauben, unsere Kenntnis des echt polykletischen Typus gefördert. Zusammenfassend sagt er in bezug auf den Entwickelungsgang der Gesichtsverhältnisse in der griechischen Kunst bis auf Polyklet: „Im Anfang finden wir Dreiteilungen des Gesichts." Stirn, Nase und Untergesicht hatten gleiche Höhe. „Dann wird die Stirn verkürzt und das Untergesicht verlängert, bis endlich bei Polyklet die Dreiteilung wiederkehrt. Das Auge steht am weitesten abwärts innerhalb der Gesichtslinie bei der ‚Nike des Archermos' (S. 240—241), etwas weniger weit abwärts bei der Hera von Olympia (S. 238 und Abb. 257); mit der Verkürzung der Stirn und der Verlängerung des Untergesichts rückt es weiter aufwärts, d. h. näher an die Haargrenze heran; mit Polyklet, der die Stirn erhöht, entfernt es sich wieder mehr von der Haargrenze, aber nicht annähernd so stark wie in ältester Zeit, weil jetzt gleichzeitig das Mittelgesicht, d. h. die Entfernung vom Auge bis zur Nase (zum unteren Nasenansatz) vergrößert wird." Die Höhe des Kopfes, d. h. die Entfernung vom Kinn bis zum Scheitel, die nach jenem Kanon

Abb. 345. Ares Borghese. Marmorstatue im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 319.)

Vitruvs den achten Teil der ganzen Höhe der Figur bildet, beträgt bei Polyklet nach Kalkmanns Messungen ihren siebenten Teil, während die Entfernung vom Auge bis zum Kinn den sechzehnten, die Gesichtshöhe den zehnten Teil der Figurenhöhe bildet. Dem Kanon jener ehernen Standbilder des Doryphoros und des Diadumenos Polyklets folgte auch des Meisters Erzbild des Apoxyomenos, d. h. eines Jünglings, der sich mit dem Schabeisen reinigt. Es war ein Motiv, das rasch Beifall fand und oft wiederholt wurde. Auch den „Contraposto", jene Bewegung der stehenden Gestalten, die durch ihr scharf betontes Ausruhen auf einem Beine mit leichter Hebung der Ferse des anderen, des Spielbeins, erfolgt, brachte Polyklet zur Vollendung. Dem späteren Altertum (Plinius) erschienen seine Gestalten etwas „quadratisch"; und auch uns muten sie bei allem kernigen Gleichgewicht, das sie auszeichnet, etwas untersetzt und gedrungen an.

Abb. 346. Prüfender Diskuswerfer. Marmorstatue im Vatikanischen Museum. Nach Photographie. (Zu S. 320.)

Von den Götterbildern des Meisters wird uns, wie Sieveking gezeigt hat, sein Hermes wohl am besten durch die schöne Bronzestatuette von Annecy im Petit Palais zu Paris vergegenwärtigt, mit deren Kopf der edle Jünglingskopf des Bostoner Museums übereinstimmt. Drei Standbilder des Polyklet lassen sich mit Sicherheit in erhaltenen Marmornachbildungen erkennen, der Doryphoros, die Amazone und der Diadumenos. Die wichtigste Nachbildung des Doryphoros ist eine Marmorstatue des Museums zu Neapel (Abb. 349), der sich Wiederholungen in anderen Sammlungen anschließen. Frischer sind der Pourtalessche Torso im Berliner Museum und der Torso aus grünem Basalt in den Uffizien zu Florenz; am frischesten und ursprünglichsten aber erscheint der Kopf in der Bronzeherme des Apollonios im Museum zu Neapel (Abb. 350). Diese Nachbildungen zeigen, daß der überaus kräftig gebildete junge Mann mit dem wohlgeordneten, kurzlockigen, anliegenden Haupthaar fest auf dem rechten Fuße stand, den linken aber, der nur mit der Spitze den Boden berührte, fast wie im Schreiten nachzog. Wir haben gesehen, wie dieses Motiv sich allmählich entwickelte. Seine letzte argivische Vorstufe erkennen wir mit Furtwängler und Wolters in dem nackten, kurzhaarigen und kurzbärtigen Gotte oder Heros der Münchener Glyptothek, den Brunn auf Polyklet selbst zurückführte. Der Gestalt des Doryphoros entsprechen die mächtigen, fest umrissenen Flächen, in denen die Hauptteile des Körpers sich gegeneinander absetzen. Niemand wird eine gleiche Leibesbildung in der Natur gesehen haben; aber keinem wird sie unnatürlich erscheinen. Nachbildungen der ehernen Amazone des Polyklet erkennt man in den untereinander übereinstimmenden Statuen des Berliner Museums (Abb. 351), der Sammlung Lansdowne in England und des Braccio Nuovo des Vatikans. Es ist die verwundet und ermattet dastehende Gestalt, die mit der emporgehobenen rechten Hand ihren Oberkopf berührt, mit der linken sich auf eine Säule stützt und den linken Fuß ähnlich nachzieht wie der Doryphoros; ihrem Typus nach die gemessenste und männlichste der erhaltenen Marmor-Amazonen. Für Nachbildungen des Diadumenos des Polyklet endlich hält man eine aus Vaison (Provence) stammende Marmorstatue des British Museum, ein vortreffliches Standbild des Madrider Museums (Abb. 352), eine vor kurzem auf Delos gefundene Figur des Nationalmuseums zu Athen und einige Torsen

anderer Sammlungen; unter den zugehörigen Einzelköpfen ragen die des Dresdener Albertinums und des Kasseler Museums hervor. Im Grunde gleicht der Diadumenos seiner Gestalt, seiner Bewegung, seinen Verhältnissen, seiner Kopfbildung nach dem Doryphoros; aber er gibt der akademischen Musterfigur des Doryphoros gegenüber wieder das Bild eines wirklichen Siegers, das zwar nach jenem Muster gearbeitet ist, aber doch einen engeren Anschluß an die Natur sucht, daher in allen Stücken bewegter, weicher, leichter und elastischer, ja attischer erscheint. Als polykletisch in Typus und Haltung reiht sich eine Knabenstatue des Dresdener Albertinums den genannten Standbildern an. Daß dem allen gegenüber der herb-zarte „Westmacott-Athlet" des British Museum uns ein Jugendwerk Polyklets, den jungen Kyniskos, vergegenwärtige, ist schwer zuzugeben. Besser stellt man diese feine Schöpfung, wie jenen florentinischen „Idolino" (Abb. 340), wenn man diesen nicht für myronisch hält, zu den Werken der Nachfolge Polyklets. Jedenfalls steht Polyklet für alle Zeiten an der Spitze der Künstler, die sich bemüht haben, den körperlichen Normalmenschen herzustellen.

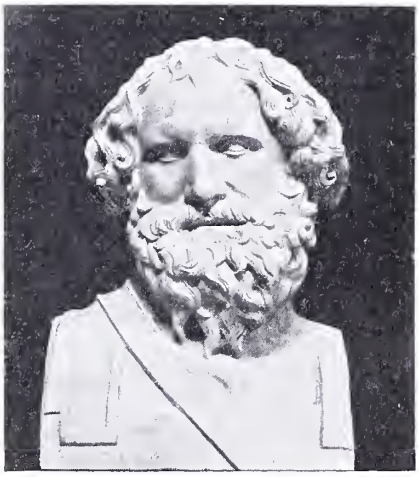


Abb. 347. Archidamos. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 321.)

Polyklet sammelte in Argos zahlreiche Schüler und Genossen um sich. Patrokles, nach anderen sein Vater, war vielleicht sein Bruder. Als Patrokles' Söhne erscheinen Naukydes, dessen Hebe im Tempel zu Argos neben der Hera Polyklets aufgestellt war, Dädalos, dem man bereits eine Neigung, Göttergestalten sittenbildlich aufzufassen, zuschreibt, und nach einigen auch Polyklet der Jüngere, in dem andere einen Schüler des Naukydes erblicken. Wir kommen auf ihn zurück. Dädalos bezeichnet sich in einer Inschrift als Sikyonier. War er nicht schon in Sikyon geboren, so war er jedenfalls dorthin übergesiedelt. Einen seiner von Plinius gepriesenen Athleten, die sich mit dem Schaber vom Öl und Staub der Ringbahn reinigten, glaubt man in der feinen Erzstatue des „Schabers" aus Ephesos im Wiener Museum zu erkennen. Auch Hageladas den Jüngeren müssen wir mit Frickenhaus zu den Schülern des großen Polyklet stellen. Sein ehernes Zeusbild auf dem messenischen Kastell Ithome vergegenwärtigen uns messenische Münzen und eine kleine Bronze im Museum zu Olympia. Mit dem Donnerkeil in der Rechten ausholend, mit dem Adler auf der Linken war er dargestellt. Polyklets des Älteren Schüler Kanachos der Jüngere und Naukydes' Schüler Alypos waren Sikyonier. Die ganze Schule des Polyklet zog sich gegen Ende des 5. Jahrhunderts von Argos nach Sikyon, wo sie im

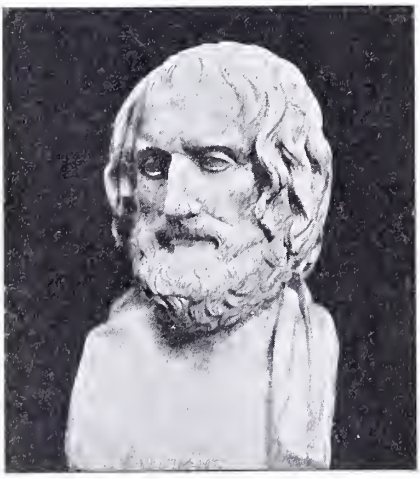


Abb. 348. Euripides. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 321.)

4. Jahrhundert neben der berühmten Malerschule weiterblühte und wie diese als Hort aller lehrbaren Schulüberlieferung und lernbaren Regelrechtigkeit galt.

Seiner Herkunft nach thrakischer Jonier und seiner künstlerischen Erziehung nach schwerlich Peloponnesier war jener Päonios von Mende, dem Pausanias den Bildschmuck des Ostgiebels des Tempels zu Olympia zuschrieb (S. 278), während er selbst sich inschriftlich als den Urheber der erhaltenen Marmor-Nike in der Nähe des Tempels und einer ehernen Nike bekannte, die vermutlich die Giebelspitze desselben Tempels bekrönte. Die fliegende Marmor-Nike des Päonios kann nach dem Urteil der Mehrzahl der Sachverständigen, dem nur wenige widersprochen haben, ihrer Kunstweise nach nicht früher entstanden sein als zur Zeit des Peloponnesischen Krieges; wahrscheinlich haben die Messenier und Naupaktier sie als Weihgeschenk zur Feier der Niederlage der Spartaner auf Sphakteria (428) gestiftet. Ihre Aufstellung mag nach dem Frieden des Nikias (421) erfolgt sein. Jedenfalls ist diese Siegesgöttin des Päonios von Mende, jetzt im Museum zu Olympia, eines der merkwürdigsten erhaltenen Kunstwerke des Altertums; merkwürdig als einziges plastisches Vollbild, das inschriftlich als Originalwerk eines namhaften Meisters des 5. Jahrhunderts v. Chr. beglaubigt ist; merkwürdig als eines der frühesten Werke, die es wagen, eine vom Himmel herabschwebende Flügelgestalt in runder Marmorplastik darzustellen; merkwürdig auch wegen der Kühnheit und Treffsicherheit, mit der der Meister der schwierigen Aufgabe Herr geworden ist. Von den Flügeln, von den Armen, vom Kopfe sind nur Bruchstücke erhalten. Die Zugehörigkeit eines Kopfes in römischem Privatbesitze, in dem man eine Kopie nach dem ganzen Kopfe erkennen möchte, ist jedenfalls nicht überzeugend genug, um zu stilistischen und geschichtlichen Schlüssen zu berechtigen. Das Erhaltene genügt auch, uns den Charakter des Kunstwerkes, seine anschauliche Wiedergabe des Flugmotivs und seine besonders in der Vorderansicht großartige Schönheit zu vergegenwärtigen. Unsere Abbildung 353 gibt die Herstellung von Rühm im Albertinum zu Dresden wieder. In weichen Falten schmiegt sich das vom Fluge nach hinten gedrängte Gewand der Göttin eng an den Vorderkörper an und läßt dessen große, reine und freie Formen überall durchschimmern. Völlig unverhüllt treten außer den Armen die linke Brust und das mit gesenkter Fußspitze vorgestreckte linke Bein hervor. Vergleicht man dieses Werk mit der Flügel-Nike, die dem Archermos zugeschrieben wurde (S. 240), so staunt man über die Entwickelung, die die griechische Kunst in anderthalb Jahrhunderten durchgemacht hatte. Niemals außerhalb Europas, und in Europa nur noch einmal im Zeitraum von 1350 bis 1500 n. Chr., hat die Kunst eine gleiche Entfaltung von Gebundenheit zur Freiheit in einem gleichen Zeitabschnitt durchmessen.

Abb. 349. Doryphoros. Marmorstatue im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 323.)

Abb. 350. Bronzeherme des Apollonios, im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 323.)

Die Nike des Päonios leitet uns zu den übrigen erhaltenen griechischen Originalwerken des 5. Jahrhunderts hinüber, die fast ausschließlich der architektonischen, mit Bauwerken verknüpften Monumentalbildnerei angehören. Wenn diese Bildwerke sich auch nur selten mit Sicherheit auf bestimmte namhafte Meister zurückführen lassen, so können sie diesen doch angenähert und daher zur Sicherung der entwickelungsgeschichtlichen Ergebnisse unserer bisherigen Untersuchungen benutzt werden.

Voran stehen die aus pentelischem Marmor geschaffenen Bildwerke des Parthenons (S. 280 und Abb. 308), über die in Deutschland namentlich Michaelis, Petersen und Puchstein, in England und Frankreich besonders Murray, Smith und Collignon Zusammenfassendes geschrieben haben. Leider sind sie, auch soweit sie erhalten, auseinandergerissen und zerstreut worden. Am Tempel selbst befinden sich noch 41 von den 92 Metopentafeln, hat sich der Fries der Zellamauern an der hinteren, westlichen Schmalseite noch zum größten Teil, an der südlichen Langseite in einigen Resten erhalten, sieht man vom Giebelbildwerk noch ein paar Pferdeköpfe in den Ecken der Ostseite, Reste einiger menschlichen Gestalten in den Ecken der Westseite. Das Akropolismuseum zu Athen besitzt außer kleineren Bruchstücken 22 Platten des Frieses und zwei Stümpfe vom Ostgiebel. Einzelne Bruchstücke befinden sich in Paris und in Kopenhagen; ein Kopf des Ostgiebels z. B., den Sauer zu weitgehenden Folgerungen in bezug auf die ganze östliche Giebeldarstellung benutzt hat, der sogenannte „Weber-Laborde'sche Kopf", befindet sich im Besitze des Marquis de Laborde am Quai d'Orsay in Paris. Alles übrige, soweit es erhalten ist, gehört dem British Museum zu London, das es 1816 von Lord Elgin erwarb. Dieser hatte die Bildwerke, die unter dem Namen der Elgin-Marbles berühmt geworden sind, 1801 und 1802 mit Erlaubnis des Sultans losgebrochen und nach England entführt. Von den zerstörten Teilen hat sich manches in älteren Nachbildungen erhalten, besonders in den Zeichnungen des Cabinet d'Estampes zu Paris, die 1674, also kurz vor der Zerstörung des Parthenon (1687), von den beiden Giebelgruppen, einer Anzahl der Metopen und großen Stücken des Zellafrieses angefertigt worden, nicht von Jacques Carey, wie man früher annahm, vielleicht aber von einem der Faidherbes. Mit allen diesen Hilfsmitteln können wir uns den plastischen Gesamtschmuck des Tempels einigermaßen anschaulich vergegenwärtigen.

Abb. 351. Amazone. Marmorstandbild im Berliner Museum. Nach Photographie. (Zu S. 323.)

Die verschiedenen Stilstufen der verschiedenen Bildwerke des Parthenon lassen erkennen, daß die Hochreliefs der Metopen des Triglyphenfrieses älter sind als die Flachreliefs des ionischen Zellafrieses im Säulenumgang, während die beiden Giebelgruppen jünger sind als beide Friese. Puchstein hatte gewichtige Gründe dafür angeführt, daß Phidias, an dessen Verantwortlichkeit für die Gesamtanordnung des Bildschmuckes wir unter allen Umständen festhalten, eigenhändig nichts von diesen Bildwerken gemeißelt und auch nur für die älteren

Metopenbildwerke Einzelentwürfe gemacht oder überwacht haben könne. Daß der ionische Fries und vollends die Giebelgruppen schon in der Erfindung ungebundener und bewegter seien als Phidias' Schöpfungen, war dementsprechend die herrschende Meinung des letzten Jahrzehnts. Doch gab man zu, daß die ruhige Großartigkeit dieser etwas jüngeren Bildwerke auf die Schule und die Umgebung des Meisters hinweise. Dem allen gegenüber hat Frickenhaus 1913 wieder die alte, zuletzt von Petersen verteidigte Ansicht begründet, daß mindestens der Ostgiebel die eigene reifste Entwickelung des Meisters widerspiegele; und auch dieser, unserer Jugendüberzeugung entsprechenden Ansicht möchten wir uns, wie schon angedeutet (S. 317 und 320), weniger abwehrend als abwartend gegenüberstellen.

Wie der Parthenon der attischen Volks- und Landesgöttin Athena geweiht war, wie ihr Bild, von Phidias' Meisterhand aus Gold und Elfenbein zusammengefügt, das Hauptgemach des Tempels schmückte, so galt auch der äußere Bildschmuck des Hauses der Verherrlichung der jungfräulichen Göttin. Im Ostgiebel war ihre Geburt aus dem Haupte des Zeus dargestellt; im Westgiebel sah man ihren Sieg über Poseidon, den Meergott, im Wettstreit um die Vorherrschaft über das Land ihrer Liebe. Jener hatte dem attischen Felsen durch seinen Dreizack den Salzquell, diese hatte ihm durch ihren Speer den Ölbaum entlockt. Die Metopen schilderten zunächst an der Ostseite den durch das Eingreifen Athenas entschiedenen Kampf zwischen den Göttern und den Giganten, an den anderen Seiten die Siege, die die Griechen unter ihrem Beistand über die rohen Kräfte der Barbarei erfochten: an der Westseite den Kampf der Griechen mit den Amazonen; an der Süd- und Nordseite neben anderen, nicht durchweg erklärten Vorgängen die Kämpfe der Lapithen mit den Zentauren. Der Fries aber stellte die Verehrung der Göttin durch das attische Volk dar. Die großen Panathenäen, die in jedem dritten Olympiadenjahr gefeiert wurden, gipfelten in dem gewaltigen Opferfestzug, der zum Parthenon hinanzog; und die Haupthandlung dieses Huldigungszuges bestand in der Darbringung des von den edelsten Frauen und Jungfrauen Athens gewebten und gestickten Prachtgewandes (Peplos) der Göttin, das ihrem Priester von den Führern des Zuges übergeben wurde. Diese Übergabe des Peplos unter dem Schutze der zwölf Hauptgötter Attikas schildert die Vorder- (Ost-) Seite des Frieses; der Aufbruch der Reiterei des Zuges ist an der westlichen Schmalseite zur Anschauung gebracht. An den beiden Langseiten ist, in zwei Parallelhälften geteilt, der Zug selbst dargestellt, der sich hüben wie drüben von Westen nach Osten bewegt: die Züge jugendlicher Reiter fallen am meisten in die Augen; aber auch die Züge der von ihren Führern geleiteten Opfertiere, die Züge der Gabenbringer, die ihre Schalen oder Krüge auf den Händen oder Schultern tragen, der Aufzug der Viergespanne, der Flöten- und Kitharaspieler, der ruhig einherschreitenden Würdenträger bleiben jedem unvergeßlich, der sie gesehen hat. Das Ganze ist zugleich eine Verherrlichung des attischen Volkes, seines Anstands, seiner Zucht, seiner Freiheit und seiner Schönheit.

Abb. 352. Diadumenos. Marmorstandbild im Museum zu Madrid. Nach Photographie. (Zu S. 323.)

Die älteſten Bildwerke der Reihe ſind die Metopen; von ihnen kommen für die künſtleriſche Würdigung hauptſächlich die der Südſeite in Betracht, die Zweikämpfe zwiſchen Griechen und Zentauren darſtellen. Die Annahme, daß nach Maßgabe jener Pariſer Zeichnungen hier noch Metopen mit anderen Darſtellungen eingeſchoben geweſen, hat Schrader widerlegt. Die meiſten von ihnen befinden ſich im Britiſh Muſeum. Auch unter ihnen aber laſſen ſich ältere und jüngere unterſcheiden; und verſchiedene Hände ſind unzweifelhaft an ihnen tätig geweſen. Iſt die Mannigfaltigkeit, die den Wiederholungen des gleichen Hauptmotives abgewonnen iſt, im allgemeinen zu bewundern, ſo fehlt es doch auch nicht an etwas ſchematiſchen Wiederholungen der Einzelmotive. Iſt die lebhaft bewegte Handlung in der Regel vortrefflich in den quadratiſchen Raum hineinkomponiert, ſo fehlt es hier und da doch nicht an Lücken in der Raumausfüllung oder an unnatürlichen Verkürzungen, wo der Platz nicht ausreichte. Zeigen manche der Gruppen die reife, runde Formenſprache der Schule des Phidias, ſo kämpfen andere noch mit altertümlicher Eckigkeit und Trockenheit, gehen noch andere im Streben nach wirkungsvoll moderner Anordnung ſchon über die Beſcheidenheit der Natur hinaus. Altertümlich ſteif erſcheint z. B. noch die Gruppe mit dem unterliegenden, in ſich zurückgeſunkenen Griechen, den der auf ihn einſprengende bärtige Zentaur durch einen Druck mit ſeiner Linken auf den Kopf verhindert, ſich wieder aufzurichten (Taf. 59a). In vollſter plaſtiſcher Reife und Lebendigkeit tritt uns die Gruppe entgegen, die den triumphierenden Zentauren mit dem Löwenfell über dem ausgeſtreckten linken Arm zeigt, wie er über den ſterbend auf dem Rücken liegenden Griechen in ſtolzer Siegesluſt fortſprengt (Taf. 59e; vgl. auch b, c und d). Faſt überreif aber erſcheint die Gruppe mit dem ſiegreichen Griechen, der den umſonſt ſich bäumenden Zentauren am Genick packt, überreif beſonders durch die mehr maleriſche als natürliche Aufhängung des durch eine kühne Armbewegung auseinandergebreiteten Manteltuches hinter dem Rücken des griechiſchen Jünglings (Taf. 59f). Man hat die Namen faſt aller attiſchen Meiſter der Zeit mit der einen oder der anderen dieſer Metopen in Verbindung gebracht oder doch verſucht, die Richtung des Myron in den älteren, die Richtung des Phidias in den jüngeren Metopen zu erkennen. Uns genügt es, in der Verſchiedenheit ihres Stils die Entwickelung zu empfinden, die die attiſche Schule um 440 durchmachte.

Abb. 353. Schwebende Nike des Päonios von Mende. Nach einer Photographie von Rühms Wiederherſtellung im Albertinum zu Dresden. (Zu S. 325.)

Einheitlicher als die Metopen tritt uns der Fries des Parthenons (Taf. 61 u. 62) entgegen. Wunderbar ruhig in der größten Lebendigkeit, wunderbar ſtilvoll in der größten Natürlichkeit, gehört er zu den vornehmſten Kunſtwerken aller Zeiten. Daß für einen fortlaufenden Fries keine Darſtellung beſſer geeignet iſt als die Schilderung eines reich gegliederten, in derſelben Richtung ſich fortbewegenden Zuges von Menſchen und Tieren, hat er für alle Zeiten feſtgeſtellt. Daß an der Iſokephalie, der gleichen Kopfhöhe der Geſtalten, im Intereſſe der Raumausfüllung eines Friesbandes feſtgehalten werden muß, aber auch nur annähernd und

a

b

c

d

e

f

Taf. 59. Kämpfe zwischen Lapithen und Zentauren. Metopen vom Parthenon zu Athen, jetzt im British Museum. *Nach Photographien der Stereoscopic Company in London.*

a Gruppe weiblicher Gestalten.

b Jugendliche männliche Gestalt.

Taf. 60. Figuren vom Ostgiebel des Parthenons, im British Museum.
Nach Photographien.

ohne pedantiſche Strenge feſtgehalten zu werden braucht, daß der Stil des flachen Reliefs, in dem der Zug dargeſtellt iſt, an ſich zur Profilbildung drängt, die jedoch im freien Stil der reifſten Zeit durch gelegentliche Wendungen der Geſtalten unterbrochen werden darf und muß, daß durch den Wechſel von Tieren und Menſchen, von bekleideten und unbekleideten Geſtalten, aber auch ſchon durch den Wechſel der Einzelbewegungen des Körpers und des Faltenfalls der Gewänder den oft wiederholten Hauptmotiven eine Fülle mannigfaltigen Lebens verliehen werden kann, — künſtleriſche Wahrheiten dieſer Art ſtellt der Fries des Parthenons uns mit

Abb. 354. Ein Teil der Götterverſammlung vom Oſtfries des Parthenons, im Akropolismuſeum zu Athen. Poſeidon, Apollon und Artemis (nach anderen Peitho). Nach Photographie der English Photographic Company in Athen.

einer Selbſtverſtändlichkeit vor Augen, die für jedes Problem die Löſung bereit hat. Farben und Bronzezutaten, die verloren ſind, haben urſprünglich den Eindruck noch mehr geklärt und gehoben. Übrigens zeigt der Fortſchritt dieſer Kunſt ſich gerade darin, daß die Götter der Vorderſeite, unter denen man Zeus und Hera mit Iris, der Götterbotin, Pallas Athene und Hephaiſtos, Poſeidon, Apollon (Abb. 354) und die nur zum kleinſten Teil erhaltene züchtig bekleidete himmliſche Aphrodite, dieſe an ihrem Eros, ſofort erkennt, weniger durch Tracht und Beigaben als von innen heraus durch ihre Haltung und ihren Typus gekennzeichnet ſind. Zugleich ſpricht ihre Überlegenheit über die Menſchen ſich immer noch in ihren größeren Körpermaßen aus, die hier, da nur ſie, die Himmliſchen, ſitzen, obendrein durch jenes Geſetz der gleichen Kopfhöhe bedingt werden. Wie hier aber der ganze irdiſche, aus wirklichen Menſchen beſtehende Feſtzug bei aller Natürlichkeit der Einzelmotive zu einer Geſamtſchöpfung von ſtrengſter Monumentalität und ſchönſter Vollendung ausgeſtaltet worden, das ſteht einzig in der Kunſtgeſchichte da. Die

Friesstücke unserer Tafeln 61 und 62 befinden sich im Britisch Museum, das Stück unserer Abbildung 354 gehört dem Akropolismuseum zu Athen.

Die Giebelgruppen des Parthenons sind leider nur in unvollständigen Bruchstücken erhalten. Ohne jene alten Zeichnungen, die selbst nur Überreste wiedergaben, könnten wir uns überhaupt kaum eine Vorstellung von ihnen machen. In beiden Giebeln war die Handlung auf die Mittelgestalten beschränkt, während die Seitenfiguren in wohlgelagerten Gruppen nur innerlich ihre Anteilnahme bekundeten. Gerade von den beiden Mittelgruppen ist leider so gut wie nichts erhalten. Doch können wir uns die des Ostgiebels, um die Sauer und Studniczka sich erfolgreich bemüht haben, vielleicht nach Maßgabe der Reliefs einer zylindrischen Brunnenmündung des Madrider Museums ergänzen. Zeus thronte demnach, nach rechts gewandt,

Abb. 355. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Marmorrelieftafel vom Fries des Apollontempels bei Phigalea, im Britisch Museum zu London. Nach Photographie. (Zu S. 333.)

in der Mitte. Seine in voller Rüstung neu geborene Tochter Pallas Athene, auf die eine Siegesgöttin zuflog, stand vor ihm; hinter ihm stand Hephaistos oder Prometheus mit dem Beile, mit dem er die mystische Geburt aus dem Haupte des ewigen Vaters vollzogen hatte. Die Mittelgruppen des Westgiebels können wir uns nach erhaltenen Bruchstücken und jenen Pariser Zeichnungen (S. 326) etwas überzeugender herstellen, am besten vielleicht mit Colignon nach dem Reliefbild einer Hydra von Kertsch in der Ermitage zu Petersburg. Links stand Athena, rechts Poseidon; in lebhafter Bewegung hatten beide ihre Pfänder für die Wohlfahrt Attikas eingesetzt, hatte Poseidon den Salzquell zu seinen Füßen sprudeln, hatte Athena den heiligen Ölbaum zu ihren Häupten sprießen lassen. Der Ölbaum scheint in natürlicher Plastik die eigentliche Giebelmitte eingenommen und gerade durch diese Stellung den Sieg der Göttin angedeutet zu haben. Beide Gottheiten, hinter denen ihre Viergespanne hielten, weichen, nachdem sie ihre Wunder getan, wie erschrocken voreinander zurück. Wer aber sind die zu beiden Seiten angebrachten, gelassener im Ostgiebel (Taf. 60), bewegter im Westgiebel gelagerten Gestalten? Die Erklärungen schwanken zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Ersonnenem und Geschichtlichem hin und her. Die einen sehen in allen diesen Gestalten

a Aus dem Zuge der Jünglinge, die Opferrinder geleiten. Nordseite.

b Aus dem Reiteraufbruch. Westseite.

Taf. 61. Relieftafeln vom Fries des Parthenons (Panathenäischer Festzug) I, im British Museum. *Nach Photographien der Stereoscopic Company in London.*

a Aus dem Zuge der Jünglinge, die Opferkrüge tragen. Nordseite.

b Aus dem Reiteraufbruch. Westseite.

Taf. 62. Relieftafeln vom Fries des Parthenons (Panathenäischer Festzug) II, im British Museum. *Nach Photographien der Stereoscopic Company in London.*

Natur- und Lokal-Personifikationen, die sich zu mächtigen, poesiedurchtränkten Bildern anthropomorphischer Landschaftsplastik zusammenschließen; die anderen erkennen, wohl mit größerem Recht, in den göttlich großzügigen Nebenfiguren des Ostgiebels die Götter des Olymps, die ja auch unter ihnen im Zellafriese Platz genommen hatten, in den menschlich schlichteren des Westgiebels die sagenhaften Urbewohner des attischen Landes. Sicher ist, daß in den äußersten Ecken des Ostgiebels links Helios, der Sonnengott, mit feurigen Rossen dem Meere entsteigt, rechts Selene oder Nyx, die Göttin der Nacht, mit müden Rossen hinabtaucht ins Weltmeer, während die liegenden Eckfiguren des Westgiebels selbst von manchem der Forscher, die in den übrigen Gestalten keine Landschafts-Personifikationen erkennen, für die Flußgötter des Kephissos, des Ilissos und der Kallirrhoë erklärt werden. Wir tun am besten, uns an den noch in ihrem Verfall mächtigen und reinen Formen dieser überirdischen Gestalten, an der einzig idealen und doch natürlichen Modellierung ihrer nackten Teile, an dem schmiegsamen, reichen und doch einfachen Fluß ihrer Gewandung, an der ruhigen Würde ihrer Zusammenfügung zu mächtigen Gruppen zu erfreuen, ohne nach ihren Namen zu fragen. Hier erst ist, gegenüber den Giebeln von Ägina und Olympia, die völlige anatomische Richtigkeit der Körperwendungen, hier erst der Zusammenschluß der einzelnen Gestalten zu unauflöslichen Idealgruppen erreicht. Auch der Name des Schöpfers oder der Schöpfer dieser vollendeten Werke dekorativer Marmorkunst wird, da die alten Schriftsteller ihn nicht nennen, niemals mit völliger Sicherheit zu erfahren sein. Daß sie vom Geist des Phidias durchhaucht sind, wird freilich von allen Seiten zugegeben. Daß sie phidiasisch im engeren Sinne sind, hat neuerdings Frickenhaus wieder betont. Doch kann es uns genügen, den Geist des Phidias und die Richtung seiner Schule in dieser in ihrer Art einzigen künstlerischen Hinterlassenschaft des Griechentums ausgesprochen zu sehen. Daß die Kunst lebendigste Lebenswahrheit mit höchster überirdischer Formengröße in denselben Gestalten zu vermählen vermag, zeigen keine Kunstwerke der Welt so deutlich wie diese.

Abb. 356. Die „Sandalenlöserin". Marmorrelief von der Balustrade des Tempels der Nike Apteros zu Athen, im Akropolismuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 333.)

Der Bildschmuck des früher als „Theseion" bezeichneten, jetzt als Hephaisteion in Anspruch genommenen besterhaltenen Tempels zu Athen (S. 283) befindet sich, soweit er nicht verloren gegangen, noch an seinem ursprünglichen Platze. Von den Giebelgruppen hat sich, wie Sauer zu Anfang seines großen Werkes über diesen Tempel sich ausdrückt, „auch kein Bröckchen erhalten". Wenn er es trotzdem unternimmt, nur aus den erhaltenen Standspuren die Giebelgruppen völlig wieder erstehen zu lassen und aus diesem als Dichtung bewundernswerten Phantasiegebilde auf die Darstellung des Ostfrieses und die Gottheiten, denen der Tempel geweiht gewesen, zu schließen, so bezeichnet das allerdings den Gipfelpunkt einer archäologischen Richtung, der die Kunstgeschichte bei aller Bewunderung ihrer geistvollen Beweisführung nicht folgen kann und darf. Auch was Kritiker Sauers an die Stelle seiner Phantasiegebilde gesetzt haben, überzeugt nicht. Wie am Parthenon steht dem äußeren Triglyphenfries der ionische

Zellafries zur Seite. Beide sind aus parischem Marmor gearbeitet. Von den Metopen des Triglyphenfrieses sind nur die der östlichen Vorderseite und einige der zunächstgelegenen Langseiten mit Relief-Bildwerken ausgestattet. Der Zellafries schmückt beide Schmalseiten, greift aber an der Ostseite beiderseits noch ein Stückchen auf die Langseiten hinüber. Von den achtzehn mit Hochreliefs geschmückten Metopen (S. 283) stellen die zehn der Vorderseite Taten des Herakles, die angrenzenden acht an der Nord- und Südseite die Taten des Theseus dar, die hier zum ersten Male zu einer Folge vereinigt erscheinen. Von den beiden Zellafriesen aus parischem Marmor, deren Relief weit höher ist als das des Parthenonfrieses, bringt der

Abb. 357. Friesrelief vom Heroon zu Gjölbaschi-Trysa, im Hofmuseum zu Wien. Nach Wlha. (Zu S. 334.)

Westfries den Kampf der Lapithen und Zentauren, der Ostfries eine verschieden gedeutete, durch die Anwesenheit von sechs thronenden Gottheiten geheiligte Schlacht zur Anschauung. Die Zweikämpfe jenes Westfrieses sind zum Teil ziemlich genaue Wiederholungen bestimmter Metopendarstellungen des Parthenons. Das Handgemenge des Flügelfrieses der Ostseite aber ist durch sein Streben zur Mitte und seine Unterbrechung durch drei der thronenden Gottheiten an jeder Seite über den Antenvorsprüngen richtig im Sinne eines nicht ringsumlaufenden, sondern nur eine Seite schmückenden Frieses gegliedert. Das Vorbild der attischen Monumentalmalerei mag man mit Recht heranziehen. Die malerische Verkürzung, in der ein Gefallener des Ostfrieses dargestellt ist, geht schon über den plastischen Stil des Parthenonfrieses hinaus.

Als nächste Verwandte der Bildwerke des „Theseion" erscheinen, wie Sauer gezeigt hat, die neuerdings aufgefundenen Gestalten einer Niobiden-Giebelgruppe, deren erhaltenes Hauptstück die fast nackte, sterbend zurücksinkende weibliche Marmorgestalt der Banca Commerciale in Mailand ist, während ein sterbender Jüngling und eine (schwächer ausgeführte)

fliehende Jungfrau, die wohl zur gleichen Gruppe gehörten, die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen schmücken. Diese älteren Niobidengestalten sind, wie Sauer es ausdrückt, „noch nicht durch das läuternde, verfeinernde Feuer der Tragödie" hindurchgegangen.

Dem Alter nach reiht sich diesen Bildwerken der im Britisch Museum zu London verwahrte, aus peloponnesischem Marmor gearbeitete innere Zellafries des Apollontempels bei Phigalia (S. 282) an. Wieder sind die Kämpfe der Griechen mit den Amazonen, der Lapithen mit den Zentauren dargestellt. Als hilfreiche Gottheiten treten hier, der Bestimmung des Heiligtums entsprechend, Apollon und Artemis auf. Sie stehen auf einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen und eilen, da die Amazonenschlacht bereits zugunsten der Griechen entschieden ist, zwischen beiden erscheinend, der Zentaurenschlacht zu. Die Ruhe des Parthenonfrieses macht hier wilder Bewegtheit Platz. Die leidenschaftliche Hitze des Kampfes ruft eine Reihe ungeahnter Stellungen und Lagen hervor. Wie hier ein Grieche eine Amazone, die er zugleich an Arm und Fuß packt, von dem in die Knie gesunkenen Pferde herabreißt (Abb. 355, vgl. Abb. 310)! Wie dort ein Zentaur, über einen gefallenen Genossen hinwegsetzend, den Lapithen vor ihm in den Nacken beißt und gleichzeitig mit den Hufen gegen den Lapithen, der ihn verfolgt, ausschlägt! Wie hier eine Amazone ihrer Gefährtin zu Hilfe eilt, die, rückwärts zu Boden gesunken, die Rechte wie flehend gegen ihren Angreifer erhebt! Wie dort Theseus dem Zentauren, der die Weiber am Standbild der Göttin angreift, behende auf den Rücken gesprungen ist! Dazu die Fürsorge für die Verwundeten, die Angst der Geraubten und Schutzflehenden, der Übermut der Sieger! Überall tritt neben der mächtigen Bewegung der Leiber zugleich eine geistige Erregung hervor, die eine Wandlung verkündet. Die kühnsten und plastisch reizvollsten Überschneidungen, aber auch die unplastischen Verkürzungen, die hier und da wirklich eine gemalte Vorlage vermuten lassen, mehren sich. An edlen Einzelformen fehlt es nicht; aber mehr noch als „Schönheit" war Leben, Kraft, Leidenschaft bereits die Losung des Meisters, der dieses anziehende Kunstwerk geschaffen hat.

Die Friese des kleinen Tempels der Athena Nike auf der Akropolis zu Athen (S. 285) sind wahrscheinlich erst nach 425 entstanden. Der eigentliche Tempelfries, der bis auf vier Platten, die zu den Elgin-Marbles gehören, wieder an seinem alten Platz angebracht ist, ist nur 0,45 m hoch. Seine verhältnismäßig kleinen Figuren zeigen beinahe die Lebendigkeit des Frieses von Phigalia, aber sie sind schlanker, attisch eleganter, und ihre Gewandung ist feiner durchgebildet. Wenn dieser Fries, wie schon Kekulé annahm, die Entscheidungsschlacht bei Platää darstellt, in der die böotischen Thebaner auf der Seite der Perser kämpften und besiegt wurden, veranschaulicht er vielleicht zum erstenmal in plastischem Relief einen geschichtlichen Vorgang, der noch in aller Gedächtnis lebte. Eine stilistische Weiterbildung spricht sich in der immer malerischer werdenden, durch perspektivische Verschiebungen und Verkürzungen belebten Anordnung der Handlungen aus. Der Fries der Marmorschranken, die diesen Tempel umgaben, ist wahrscheinlich 408 v. Chr. ausgeführt. Er war mit Reliefgestalten in größerem Maßstabe geschmückt. Die Siegesgöttin, die der Athena wie ihr Schatten folgt, erscheint hier vervielfältigt. Siegesgöttinnen sind beschäftigt, Trophäen aufzurichten, Opferkühe herbeizuführen, Opfer darzubringen. Die erhaltenen Stücke befinden sich im Nike-Saal des Akropolismuseums zu Athen. Am berühmtesten ist die Gestalt der „Sandalenbinderin" (Abb. 356), die, da sie sich nur mit einer Hand an ihrem erhobenen rechten Fuß zu tun macht, besser als Sandalenlöserin bezeichnet wird. Die reiche Gewandung schmiegt sich dem überall durchschimmernden Nackten in freiem Flusse an und ist zugleich in immer selbständiger

und verfeinerter werdender Fältelung gebrochen. Von der Schlichtheit des Parthenonfrieses ist der Stil dieser Friese schon weit entfernt. Ihnen gegenüber aber mit Furtwängler an Kallimachos zu denken, erscheint doppelt gewagt, wenn man, wie er, auf diesen Künstler zugleich eine Reihe archaistischer Reliefs zurückführt. Vom Friese des kleinen Tempels am Ilissos, den Studniczka nachgewiesen hat, haben sich geringfügige Reste in den Museen von Berlin und von Athen erhalten. Die Bruchstücke des Frieses vom Erechtheion im Akropolismuseum aber atmen das gleiche Leben wie die Bildwerke vom Niketempel. Strenger treten die Karyatiden oder Koren (Jungfrauen) auf, die als Gebälkträgerinnen der Südhalle desselben Gebäudes schon genannt sind (S. 286). Eine von ihnen, die am Tempel durch eine Terrakottanachbildung ersetzt ist, gehört zu den Elgin-Marbles des Britisch Museum. Es sind kräftige, elastische Jungfrauengestalten, deren Gewand in ruhigem Faltenwurf herabfällt, das Standbein wie mit Säulenfurchen umhüllt und sich eng an das plastisch hervortretende, leicht angezogene Spielbein anschmiegt. Gegenüber jenen alten „funktionslos" dastehenden Koren des delphischen Schatzhauses der Knidier (S. 245) verraten diese, obgleich sie nur den Kopf, nicht die Arme zum Tragen benutzen, in ihrer von innen heraus bewegten Ruhe die Kraftanstrengung, die sie versinnlichen.

Abb. 358. Nereide. Marmorfigur vom Nereiden-Monument zu Xanthos, im Britisch Museum. Nach Photographie.

Nahezu gleichalterig mit dem Niketempel muß auch das Heroon von Gjölbaschi-Trysa zwischen Myra und Antiphellos in Lykien sein, dessen von Benndorf wiederentdeckte und bekanntgemachte Friese im Hofmuseum zu Wien aufbewahrt werden (Abb. 357). Die Friese schmückten die Umfassungsmauer des großen Vierecks, in dem, von Bäumen beschattet, der hohe Sarkophag eines unbekannten Fürsten griechischer Abkunft stand. An der Südseite, an der der Eingang lag, war die Mauer von innen und außen, an den übrigen drei Seiten war sie nur von innen mit den Friesen geschmückt, die, meist in zwei Reihen übereinander angebracht, ihren oberen Rand krönten. Ein gutes Stück der griechischen Heldensage wird in diesen Streifendarstellungen verbildlicht. Fast alle Vorwürfe, die wir bisher kennen gelernt haben, kehren hier wieder, teils lose aneinandergereiht, teils fortlaufend erzählt: an der südlichen Außenseite die Zentauren- und Amazonenkämpfe, ohne die die griechischen Bildhauer es nun einmal nicht taten, an den Innenseiten z. B. der Raub der Leukippiden, die Heimkehr des Odysseus und Begebenheiten aus der Belagerung Trojas. Die vollplastisch mit ihren Vorderkörpern vorspringenden vier Flügelstiere draußen über dem Eingangstor mahnen an die Nähe des Orients. Die flach gehaltenen Friese aber sind griechisch ihrem Inhalt, ionisch-griechisch ihrem lebendig erzählenden Stil nach. Das Vorherrschen der reinen Profilstellung und die Gedrungenheit der Verhältnisse der Gestalten zeigen einen provinziellen Anflug altertümlicher Strenge. Aber gewisse malerische Freiheiten des Reliefstils machen es unmöglich, diese Friese höher hinaufzurücken als ins letzte Viertel des 5. Jahrhunderts. Die perspektivischen Versuche in der Anordnung der Kämpfer und in der Darstellung der Gebäude, die Verkürzungen und Schräganſichten von Wagen und anderen Gegenständen deuten geradezu auf gemalte Vorlagen; und in der Tat kehrt in diesen Friesen eine Reihe von Motiven wieder,

die auf attischen Vasengemälden vorkommen und, nach den alten Beschreibungen der Gemälde des Polygnot und seiner Schule zu schließen, mittelbar aus dieser entlehnt sind. Gerade die Friese von Gjölbaschi-Trysa bilden daher eine Hauptstütze der Lehre von der Beeinflussung der griechischen Reliefplastik durch die Malerei. Eine Weiterentwickelung dieses Reliefstils auf lykischem Boden zeigt dann der dem Britisch Museum gehörige plastische Schmuck des sogenannten Nereiden-Monuments zu Xanthos (S. 280). Erhalten sind Reste verschiedener Friese, die den massiven, hohen Quaderunterbau und das Tempelchen selbst belebten, Bruchstücke der Giebelgruppen, der Akroterienfiguren und einiger verstümmelter, lebhaft bewegter Frauengestalten in wallenden, flatternden und reich gefältelten Gewändern. In diesen Frauengestalten (Abb. 358), die wahrscheinlich in den Säulenzwischenräumen (Intercolumnien) des Tempelumgangs aufgestellt waren, glaubte man, da Fische und andere Seetiere zu ihren Füßen angebracht sind, Nereiden zu erkennen. Johannes Six dagegen ist dafür eingetreten, daß die Aurä, die Personifikationen der kühlend übers Meer herwehenden Lüfte, in ihnen verkörpert seien: eine Deutung, die jedenfalls nur zulässig ist, wenn man die Friese wieder ins volle 4. Jahrhundert hinabrückt, dem man sie früher auch zuschrieb. Der untere Sockelfries stellt in flachem Relief eine Schlacht zwischen Griechen und Barbaren dar. Manche Einzelheiten scheinen unmittelbar aus den attischen Friesen, die wir kennen gelernt haben, entlehnt zu sein. Anderes ist realistischer als alles Frühere. Der obere Sockelfries schildert in hohem Relief die Erstürmung einer Stadt; und zum ersten Male werden Massenkämpfe als solche plastisch ausgeführt. Die Wiedergabe der Stadt mit ihren Mauern und Toren erinnert an ähnliche Darstellungen assyrischer Reliefs und greift späteren römischen Auffassungen vor. Der Architravfries zeigt, außer Jagden und Schlachten, fast persisch empfundene Tributträger. Daß die Künstler aller dieser Bildwerke die attische Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gekannt haben, ist wahrscheinlich; einen eigenartig ostgriechischen, hier und da mit örtlichen Überlieferungen ringenden Stil tragen sie trotzdem unverkennbar zur Schau.

Abb. 359. Hermes, Eurydike und Orpheus. Griechisches Relief des 5. Jahrhunderts v. Chr., im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 336.)

Erscheinen die Griechen des 5. Jahrhunderts in fast allen Darbietungen ihrer zumeist in Kampfszenen aufgehenden öffentlichen Bildhauerei als ein schlachtenfrohes, kriegerisches, aber auch als ein gottesfürchtiges Volk im eigentlichen Sinne des Wortes, so tritt uns in ihrer gleichzeitigen Privatplastik eine Fülle von weicheren und milderen Zügen, von stiller Andacht, häuslichem Frieden und treuer Liebe bis übers Grab hinaus entgegen. Der Hinweis auf ritterliche Übungen und männliche Tugenden fehlt aber auch in den Werken dieser Art nicht. Hauptsächlich kommen Weihreliefs, Urkundenreliefs und Grabreliefs in Betracht, denen sich bald eigentliche Sarkophagreliefs anschließen. Die attischen Reliefs dieser Zeit, die Schönes Werk über sie stimmungsvoll zusammenfaßt, sind ganz vom Geiste der Kunst des

Phidias getränkt. Wie still und feierlich sind Demeter und Kora, die beiden großen eleusinischen Göttinnen, mit Triptolemos, dem Urbewohner von Eleusis, dem sie die Gaben des Ackerbaues spenden, auf jenem Relief des Athener Museums vereinigt, das in Eleusis gefunden wurde (S. 317, Taf. 54d)! Wie unendlich rührend, voll ruhiger Wehmut, ist der Abschied des Orpheus von seiner Gattin Eurydike, die Hermes zur Unterwelt zurückführt, auf dem Relief dargestellt, dessen bekannteste Wiederholungen sich im Neapeler Museum (Abb. 359) und in der Villa Albani befinden! Wie überzeugend und doch wie maßvoll erscheint Medea auf dem Relief des Laterans in Rom, das sie darstellt, wie sie die Peliaden zur Zerstückelung ihres Vaters beredet! Dann die eigentlichen Grabreliefs! Schlichte Bilder sinnigen Lebens, innigen Beisammenseins, herzlichen Abschieds, sehr verschieden in der Ausführung, die besten der großen Meister würdig. Ihrer Mehrzahl nach gehören die in Athen erhaltenen Grabsteine dieser Art erst dem 4. Jahrhundert an; doch zeigen einige von ihnen, wie die Denktafel der Hegeso (Abb. 360) auf dem Dipylonfriedhof, die die Verstorbene als Idealgestalt mit ihrer Dienerin darstellt, noch die stillen, großen Formen des 5. Jahrhunderts.

Abb. 360. Hegeso mit ihrer Dienerin. Attischer Grabstein des 5. Jahrhunderts v. Chr., auf dem Dipylonfriedhof zu Athen. Nach Photographie.

Von Sarkophagen kommen hier vor allen Dingen die in Sidon durch Hamdy Bey ausgegrabenen in Betracht, die jetzt das Museum zu Konstantinopel schmücken. Die beiden ältesten von ihnen, der „Lykische Sarkophag" und der „Sarkophag des Satrapen", gehören, auch nach Studniczka, noch dem 5. Jahrhundert an. Der „Lykische Sarkophag" trägt einen spitzbogigen Deckel, der in den Giebelfeldern wappenartige Gruppen von Sphinxen und Greifen zeigt. Seine Außenwände, auf deren Grund blaue Farbenreste erhalten sind, sind mit Reliefs geschmückt, die wie Nachklänge der Parthenonkunst wirken: Amazonen- und Zentaurenkämpfe sind dargestellt; dazu an einer der Langseiten eine Eberjagd. Wichtiger noch ist der etwas ältere „Sarkophag des Satrapen", weil er uns, wie zum Teil schon jene Denkmäler von Xanthos (S. 280), wenigstens dem Inhalt seiner Reliefs nach, in eine östlichere Welt versetzt. Auf der einen Langseite thront der Verstorbene mit Zepter und spitzer persischer Tiara, Jünglingen zuschauend, die sich zum Auszug mit Pferden und Viergespannen rüsten. Auf der zweiten Langseite sehen wir ihn auf der Jagd, auf einer der Schmalseiten beim Gelage (Abb. 361). Alles ist im flachen Relief, alles in echt griechischer Haltung, in kecker, frischer, gut durchgebildeter griechischer Formensprache gegeben, in deren Besonderheiten man doch die künstlerische Mundart einer ostgriechischen Kunstrichtung zu erkennen haben wird.

Auch in der griechischen Kleinkunst, die wir allmählich, je mehr die Großkunst uns fesselt, der Sondergeschichte des Kunstgewerbes überlassen müssen (Zusammenfassung von Pernice), verkörperte sich nach wie vor eine Fülle immer lauterer werdenden Schönheitsgefühls. Am wichtigsten bleiben die Tonvasen, deren Weiterentwickelung wir schon kennen gelernt haben. Aber auch die kleinen Terrakottafiguren, deren Typen Winter untersucht hat, kommen immer mannigfaltigeren Zier- und Weihebedürfnissen entgegen, seit sie in Hohlformen gegossen, mit hellem Kreidegrund überzogen und mit den Marmorfarben, die Blau und Rot einschlossen,

bemalt wurden. Sittenbildliche Darstellungen stellten sich in diesem uralten Kunstzweig früher ein als in der Großkunst. Auch die Steinschneiderei hat die griechische Großkunst zu allen Zeiten begleitet. War im 6. Jahrhundert der Ring des Polykrates von Samos berühmt (S. 239), so erfreuten sich im 5. Jahrhundert namentlich die mit Tiergestalten verzierten Steine des Dexamenos von Chios großer Beliebtheit. Wie fein ist z. B. fein mit einem Reiher verzierter Chalzedon in der Petersburger Sammlung! In diesen frühen Jahrhunderten gab es nur vertieft geschnittene Steine (Gemmen), die in der Regel als Siegel verwertet wurden. Über die Gemmen hat Furtwängler das Hauptwerk geschrieben; die zugänglichsten Werke über die alten Münzen sind die englischen von P. Gardner und von Head. Das Schneiden von

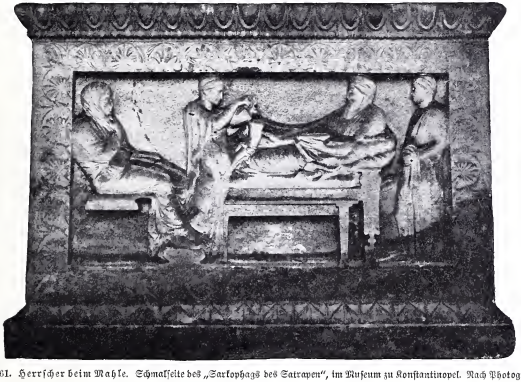


Abb. 361. Herrscher beim Mahle. Schmalseite des „Sarkophags des Satrapen", im Museum zu Konstantinopel. Nach Photographie.

Münzstempeln schloß sich der Steinschneiderei an (S. 164 und 197). Die ionischen Städte Kleinasiens waren im 6. Jahrhundert die berühmtesten Prägestätten. Die Sinn- und Wappenbilder der ältesten Münzen verwandelten sich bald in Götterköpfe und Darstellungen der bekanntesten Kultbilder ihrer Heimat. Im 5. Jahrhundert wurde Syrakus der Hauptsitz der Prägekunst. Zu den berühmtesten Münzschneidern gehörte Euänetos. Wie schön ist seine große Münze von Syrakus, deren eine Seite einen bekränzten, von Delphinen umspielten Nike-Kopf, deren andere Seite das Viergespann zeigt, über dem die Siegesgöttin schwebt! (Abb. 362.) Die vollendete griechische Reliefkunst hat in manchen dieser heute viel umworbenen Münzen in sehr kleinem Maßstabe ihre ganze Größe, Freiheit und Schönheit entfaltet.

2. Die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts (um 400—275 v. Chr.).

Im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. erfüllte sich das Schicksal der freiheitsdurstigen und geistbeseelten griechischen Kleinstaaten, denen die Kunst ihren Aufschwung zu den Gipfeln vergöttlichten Menschentums verdankte. Die Schlacht bei Chäroneia (338) bereitete der griechischen

Freiheit ein jähes Ende. Für die griechische Kunst aber war die Vereinheitlichung des griechischen Lebens zunächst deshalb kein Unglück, weil die großen Eroberer König Philipp von Makedonien und sein größerer Sohn Alexander, begeistert für griechische Kunst und Weltweisheit, nichts Besseres begehrten, denn selbst als Griechen und als Führer des Hellenentums anerkannt zu werden. Sie stellten der griechischen Kunst neue Aufgaben, ohne sie aus ihrer natürlichen Weiterentwickelung hinauszudrängen, die sich, zunächst noch unbekümmert um die Ereignisse der Weltgeschichte, in den bereits eingeschlagenen Bahnen vollzog. Der Weg zur künstlerischen Wahrheit, der im 5. Jahrhundert, von dem Bereiche der Strenge und Hoheit ausgehend, durch die Gefilde der reinsten und vollsten Schönheit geführt hatte, windet sich jetzt von selbst zu den blühenden Geländen der Anmut und des Sinnenreizes herab. Soweit der Hang zum Typischen, der die griechische Kunst nach wie vor beherrscht, es zuläßt, wagen sich überall freiere und persönlichere Züge hervor. Neben der Kunst, die bestimmten religiösen oder gesellschaftlichen Zwecken, dem frommen Andenken an Verstorbene oder der Entlastung bedrängter Seelen durch Opfer und Weihen dient, tritt die Kunst um der Kunst willen, die die ältere Zeit kaum kannte, allmählich, anfangs fast unmerklich, immer mehr in den Vordergrund.

Der Baukunst des 4. Jahrhunderts wurden schon durch die neuen Städtegründungen, die Epaminondas von Theben in der ersten Hälfte dieses Zeitraumes in Arkadien (Megalopolis) noch im republikanischen Sinne unternahm, Alexander der Große später aber in monarchischem Sinne weiterführte (Alexandria in Ägypten), sowie durch den Ausbau älterer Städte im Sinne hippodamischer Regelmäßigkeit (S. 276) immer neue und immer größere Aufgaben gestellt. Die großen Gotteshäuser, die neu errichtet wurden, lassen sich freilich zählen; aber öffentliche Gebäude anderer Art entsprossen um so zahlreicher allen griechischen Gemeinwesen; und die Entwickelung des griechischen Wohnbaues tritt gerade seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts deutlicher in unseren Gesichtskreis. Auf allen Gebieten zeitigte die griechische Baukunst jetzt reichere, eigenartigere Anlagen und freiere Formen. Der dorische Stil büßt seine führende Rolle ein, aber er erlischt nicht, er bleibt auch nicht stehen, er entwickelt sich nur in dem schon früher angedeuteten Sinne auf Bahnen, die immer weiter von seinem eigensten, trotzig männlichen Wesen ablenken. Der Tempel der Göttermutter (das Metroon) am Kronoshügel zu Olympia gehört noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts an. Die Kapitelle seiner zwanzigfurchigen dorischen Säulen zeigen unter dem geradlinigen Echinus statt der Ringe einen Einschnitt, in dem vielleicht ein Metallstreifen lag. Der kleine Asklepiostempel des Heilorts Epidauros stammt ebenfalls noch aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Auch seine Zella, die wie die alten Megara (S. 154) hinten mit einer glatten Wand abgeschlossen war, stand in einem Umgang, der von zwanzigfach gefurchten dorischen Säulen gebildet wurde. Der berühmte Tempel der Athena Alea zu Tegea, der Hauptstadt Arkadiens, dessen Entwurf dem großen Bildhauer Skopas zugeschrieben wurde, war nur von außen ein dorischer Peripteralbau von 6 : 13 Säulen; die Zella war bereits durch ionische Säulen in drei Schiffe geteilt; die Vorhalle sollen korinthische Säulen geschmückt haben. Nach der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden der große Tempel des Apollon auf Delos, der ein Gesamtheiligtum der Hellenen war, und der Zeustempel von Nemea, der als Sonderheiligtum der Peloponnesier galt. Auch sie waren, wie die drei erstgenannten, dorische Tempel mit sechs Säulen an den Schmalseiten, 13 an den Langseiten. Vom Tempel zu Nemea, der vielleicht sogar über 300 herabgerückt werden muß, stehen noch drei Säulen, deren nüchterne Abmessungen im Vergleich zu denen des alten Tempels von Korinth (S. 219), wie unsere Tafel 34 sie veranschaulicht, den ganzen Wandel des

architektonischen Formengefühls seit dem 6. Jahrhundert verraten. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts versah nun auch der Baumeister Philon den Weihetempel von Eleusis (S. 281—282) mit der zwölf Säulen breiten Vorhalle, die ihn auszeichnete. Für die Einzelformen aller dieser Gebäude gilt bereits, was R. Borrmann von denen des Leonidaions zu Olympia sagt: „Die geradlinige Form des Echinos, die geringe Höhe des Kapitells (ein Drittel des oberen Säulendurchmessers), das niedrige Gebälk, dessen Architrav kleiner als der Fries ist, die schmalen Tropfenplatten verraten schon den Niedergang des dorischen Stils." Das Leonidaion, von dem Naxier Leonidas in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wahrscheinlich als Wohnhaus für Ehrengäste und Festgesandtschaften errichtet, gehört zu den bedeutendsten Profanbauten altgriechischer Zeit. Dorisch waren die Säulenhallen, die den großen quadratischen Innenhof umgaben; mit einer ionischen Säulenhalle war das Gebäude von außen geschmückt. Anmutig wirkten die gewundenen Wasserbeckenanlagen um das Mittelrund des Hofes. Eine Verbindung des dorischen und korinthischen Stils aber zeigte ein peloponnesisches Gebäude von eigenartiger Gestaltung: die „Tholos" von Epidaurus, ein Rundsaal, als dessen Baumeister der jüngere Polyklet genannt wird (Abb. 363). In einer erhaltenen Rechnung wird der feine Bau als Opferstätte bezeichnet. Sein äußerer Säulenkranz bestand nach Dörpfeld aus sechsundzwanzig dorischen, der innere aus vierzehn korinthischen Säulen mit fortschrittlich durchgebildeten Kapitellen (Abb. 303), die für die Weiterentwickelung des korinthischen Stiles maßgebend wurden. Der Bau kann erst dem Ende des 4. Jahrhunderts angehören. Auch außerhalb des Peloponnes, selbst in Kleinasien, wurde der dorische Stil gelegentlich angewandt, z. B. an dem von Bohn veröffentlichten sechssäuligen Tempel der siegbringenden Athena Polias zu Pergamon und auf Delos in dem eigenartigen Kultbau, der sog. „Stierhalle", den die Athener hier 315 errichteten. In den langgestreckten, beiderseitig durch Fenster erleuchteten Saal führte an der südlichen Schmalseite eine von vier antenfreien dorischen Säulen getragene Vorhalle. An der nördlichen Schmalseite aber lief er in eine Kapelle aus, an deren beide Innenpfeiler sich von außen dorische Halbsäulen lehnten, während ihre inneren Halbsäulen Stiervorderteile trugen, wie sie in Persien üblich gewesen (Abb. 364).

Abb. 362. Sizilische Münze des Euänetos. Nach Head. (Zu S. 337.)

Der ionische Stil feierte im 4. Jahrhundert neue Triumphe; und es verdient hervorgehoben zu werden, daß neben ihm der korinthische Stil, von kleinen Denkmälern abgesehen, sich in diesem Jahrhundert noch nicht in den äußeren Säulenumgang der Tempel wagte, sondern auf innere Säulenstellungen, in jenem Tempel der Athena Alea zu Tegea auf die Vorhalle beschränkt blieb. Die mannigfaltigsten ionischen Formen haben sich in den lykischen Felsengrabfassaden dieser Zeit erhalten, z. B. in Telmessos, in Antiphellos, in Myra. Der althykische Zimmermannsstil, den wir kennen gelernt haben (S. 165), hat einfachen, in der Regel nur zweisäuligen ionischen Giebelfassaden (Abb. 365) Platz gemacht, die gerade deshalb von Wichtigkeit sind, weil sie uns verschiedenartige Formen des Jonismus vergegenwärtigen, die bald als Überlebsel älterer Entwickelungsstufen, bald als Weiterentwickelungen auf

Nebenwegen aufzufassen sind. Meist fehlt der Fries, so daß die Zahnschnitte unmittelbar auf dem nicht einmal immer dreiteiligen Architrave aufliegen. Die Fußstücke der oft glatten Säulen zeigen nicht selten die einfache Auskehlung zwischen zwei Wülsten, die man als attisch zu bezeichnen pflegt. Die Kapitelle lieben altertümelnde oder freigebildete Formen.

Im eigentlichen ionischen Kleinasien wurden die beiden großen Prachttempel zu Ephesos und zu Didyma bei Milet wiederaufgerichtet (S. 245 und 279), dort das Artemision, das 356 durch die ruchlose Brandstiftung des Herostratos zerstört worden war, hier der Apollontempel des Branchidenheiligtums, den die Perser schon 494 in einen Trümmerhaufen verwandelt hatten.

Mit dem Neubau des Artemision zu Ephesos pflegte man bis vor kurzem den Namen des Baumeisters Deinokrates, des Schöpfers der Anlage Alexandrias, in Verbindung zu bringen, dem auch der kühne Riesenplan zugeschrieben wurde, den 1935 m hohen Athosberg in eine Riesengestalt umzuarbeiten, deren eine Hand eine ganze Stadt tragen sollte, während die andere aus einer Riesenschale die gesammelten Gewässer des Athos ins Meer schüttete. In den Schriftquellen treten indessen noch andere Namen, wie die des Cheirokrates und des Stasikrates, mit dem des Deinokrates in Wettbewerb; und seit Fabricius' Untersuchung der Frage nennt man Deinokrates nur noch als Erbauer der Alexanderstadt am Nil, Cheirokrates aber als den Baumeister des neuen Artemistempels zu Ephesos. Jedenfalls wurde dieser neue Prachttempel nach den Plänen des alten (S. 244 und 279), nur in der weicheren, freieren Formensprache der neuen Zeit wieder aufgebaut. Die schlanken ionischen Säulen wurden wieder als „columnae caelatae" gebildet: ihr unterer Teil über der reichgegliederten Basis wurde von einem mit plastischem Bildwerk verzierten Mantel umhüllt; aber gerade dieses köstliche Bildwerk (Abb. 366), das in der Regel als Rückführung der Alkestis aus der Unterwelt erklärt wird, zeigt, mit dem des älteren Tempels verglichen, den freien Stil der Bildnerei des 4. Jahrhunderts.

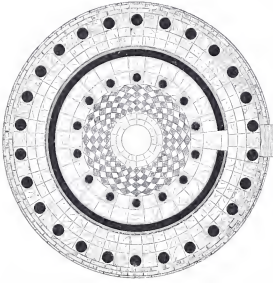


Abb. 363. Grundriß der „Tholos" von Epidauros. Nach Dörpfeld in den „Antiken Denkmälern". (Zu S. 339.)

Der Neubau des Didymäon bei Milet wurde erst 332 nach den Plänen des Päonios von Ephesos und des Daphnis von Milet, die für alle folgenden Bauzeiten maßgebend blieben, begonnen. Das ephesische Heiligtum sollte in Größe und Pracht übertroffen werden. Als Muster-Dipteros von zwei Säulenreihen (10 zu 21 Säulen) umgeben, erhob das Didymäon sich auf einem siebenstufigen Unterbau. In der tiefen Vorhalle standen noch drei Viersäulenreihen voreinander, so daß der Wunderbau im ganzen 120 ionische Reihensäulen nach außen kehrte. Eine Hinterhalle fehlte. Das Innere, das einige für „hypäthral" (S. 218 und 245) hielten und halten, wird verschieden gedeutet. Die Bauführung zog sich sehr in die Länge. Die Werkstücke, die die französischen Ausgrabungen bloßgelegt haben, gehören meist erst der hellenistischen Zeit an.

Neu errichtet wurde vor allem der Tempel der Athena Poliaß zu Priene, den Alexander der Große 340 v. Chr. geweiht haben soll. Seinen Baumeister Pythios nennt Vitruv unter den grundsätzlichen Gegnern des dorischen Stils. Die Säulen des als Trümmerhaufen erhaltenen

Tempels sind vielfach als Normalsäulen des entwickelten ionischen Stils angeführt worden (Abb. 244). Eine von ihnen ist im Berliner Pergamonmuseum wieder aufgerichtet. Die Ansicht, daß auch diesem Gebäude noch der Bilderfries über dem dreiteiligen Gebälk gefehlt habe, scheint sich, trotz Durms Einspruch, durchzusetzen. Pythios wird neben Satyros auch als der Baumeister des Mausoleums zu Halikarnaß genannt, des majestätischen Grabmals des 351 gestorbenen Königs Mausolos oder Maussolos; das Mausoleum, dessen Name zum Gattungsnamen für fürstliche Grabstätten geworden ist, erscheint als Weiterentwickelung des Typus des Nereiden-Monuments, zugleich als ideale Umbildung der alten Grabtürme dieser Gegenden: auf nahezu quadratisch wirkendem Grundriß über niedrigem Stufensockel ein mächtiger, massiver Quaderbau, auf dessen Höhe der Grabtempel sich in einem Umgang von 9 zu 11 kleinschneckigen ionischen Säulen erhebt. Als Dach dient eine abgeplattete Marmorpyramide von 24 Stufen, auf deren oberem Block das Viergespann mit den Kolossalbildern des Königs und der Königin stand. Adlers Herstellung des Mausoleums zeigt noch den ionischen Fries über dem dreiteiligen Architrav. Der heutigen Forschung aber, die auch diesem Gebäude den Gebälkfries abspricht, folgt Bühlmanns vortrefflicher Herstellungsversuch.

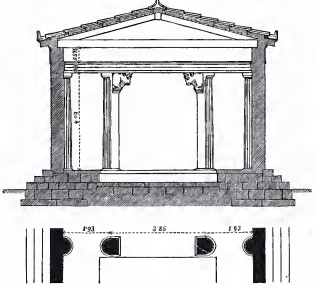


Abb. 364. Die „Stierhalle" auf Delos. Nach Durm. (Zu S. 339.)

Neben alle diese ionischen Normaltempel tritt nun aber auch ein Rundbau dieses Stils, das Philippeion zu Olympia. Von König Philipp zwischen 337 und 334 erbaut, war es, wie Adler sagt, „ein echtes Kind seiner Zeit". Der auf drei Stufen stehende Rundbau war rings von 18 ionischen Säulen umstellt. Die Zella überragte ihre Ringhalle; ihre in zwei Stockwerke geteilte Innenwand aber war durch neun korinthische Halbsäulen gegliedert (Abb. 367). Ein kleinerer Rundbau ist das älteste erhaltene Bauwerk, dessen Außenseite mit korinthischen Säulen oder doch Dreiviertelsäulen geschmückt ist: eigentlich nur ein monumentaler Dreifußuntersatz an jener Dreifußstraße zu Athen, die mit den Weihgeschenken für dramatische Siege geschmückt war: das 334 geweihte sogenannte choragische Monument des Lysikrates (Abb. 368). Über den sechs Dreiviertelsäulen, die sich an den runden Steinkern anlehnen, folgt ein regelrechtes Gebälk: ein dreiteiliger Architrav, ein mit bildlicher Darstellung geschmückter Fries, ein Zahnschnitt-Kranz und ein wohlgegliederter Sims, auf dem das aus einem einzigen Blocke bestehende zeltförmige Schuppendach ruht. Der Akanthosaufsatz, der dem Dreifuß als Untersatz diente, ist ganz im Geiste des korinthischen Stils erfunden. Die korinthischen Kapitelle mit ihren schilfartigen unteren Blätterreihen sind noch freier als die späteren korinthischen Normalkapitelle (Abb. 369).

Die Weiterentwickelung der griechischen Theaterbauten zeigte sich im 4. Jahrhundert in der durchgängigen Errichtung steinerner Zuschauerräume und steinerner Bühnengebäude.

Die in der Regel kreisrunde Orchestra, der die Bühne sich tangential anschloß, pflegte durch einen Gang, der als Weg und Wasserkanal benutzt werden konnte, vom ansteigenden Zuschauerraum getrennt zu sein, dessen ansteigende Rundung über den Halbkreis hinausgriff. Neben der Vorderwand des Spielhauses sprangen als Flügel die Paraskenien vor, zwischen denen die bewegliche hölzerne Proskenionswand die wechselnden Dekorationen aufnahm. Dieser Stufe gehört das Dionysostheater zu Athen (S. 274) in der Gestalt an, wie es unter der Verwaltung des Lykurgos (338—326) vollendet wurde. Einigermaßen erhalten ist der schöne Zuschauerraum mit seinen drei Rängen, seinen dreizehn Keilen und seinen Marmorthronen (Abb. 370) auf der untersten Stufenreihe als Ehrensitzen, unter denen der mit Reliefs geschmückte Thron des Dionysospriesters ein Wunder griechischen Kunsthandwerks ist. Als Musterbau galt ferner das Theater zu Epidauros, das, wie jene „Tholos", ein Werk des jüngeren Polyklet war. Nach Dörpfeld, der deshalb einen dritten, noch jüngeren Polyklet annimmt, wäre es nach 330, vielleicht sogar erst zu Anfang des 3. Jahrhunderts erbaut worden (Abb. 371 und Taf. 51 b). Der Zuschauerraum hatte nur zwei Ränge, von denen der untere in zwölf, der obere in zweiundzwanzig Keile zerfiel. Vor dem großen, inwendig zweischiffigen Skenensaal tritt hier zuerst eine steinerne Proskenionswand auf, die mit ionischen Halbsäulen geschmückt war, und neben den Paraskenien sind die Löcher für die drehbaren dreiseitigen Dekorationen, die Periakten, erhalten. Im 4. Jahrhundert entstand auch der Hauptteil des größten Theaters Griechenlands, des Theaters zu Megalopolis in Arkadien, der jüngsten Stadt des freien Griechenland. Seine vierzehnsäulige Bühnenhalle bildete zugleich die Vorhalle des „Thersilion", eines großen, 66 m langen, 52 m tiefen Versammlungssaales, dessen stufenlos ansteigende Standplätze, von strahlenförmig angeordneten Säulenreihen durchzogen, im Schatten eines Säulenwaldes lagen.

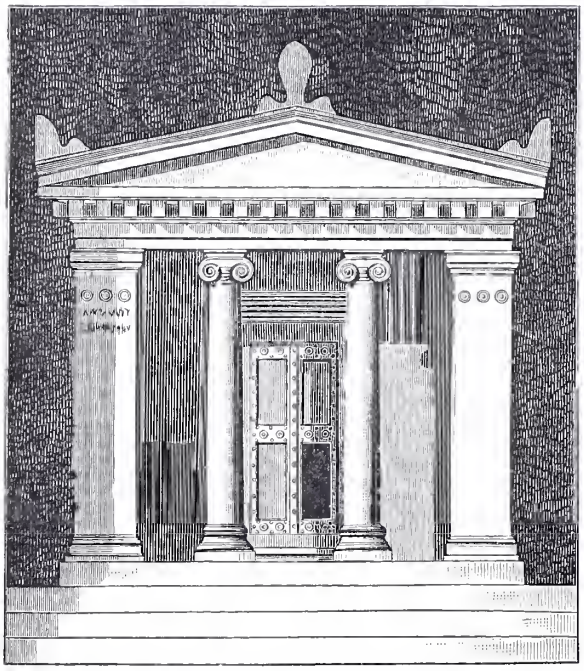


Abb. 365. Jonische Giebelfassade eines lykischen Felsengrabes. Nach v. Sybel. (Zu S. 339.)

Das Theater zu Priene, dessen unterste Stufenreihe fünf Ehrensitze enthielt, besaß eine kreisrunde Orchestra, die der Zuschauerraum fast hufeisenförmig umfaßte.

Im griechischen Wohnbau, der noch im 5. Jahrhundert von regelloser Einfachheit war, vollzog sich jetzt allmählich mit der künstlerischen Ausstattung der Wände die künstlerische Durchbildung des Grundrisses. Im Piräus sind die Grundmauern schlichter, mit Höfen versehener Wohnhäuser ausgegraben. In einem typischen, tiefgestreckten Hause des 4. Jahrhunderts zu Priene führt rechts ein Eingangsgang neben dem Hof entlang, an dessen Rückseite die mit Säulen sich öffnende „Prostas" (Abb. 372) in den hinteren Hauptraum, den eigentlichen

„Oikos", führte. Gegen Wiegands Herstellung der Hofseite der Prostas als Giebelfassade hat Durm Bedenken erhoben. Die Straßenseite dieser „Prostashäuser", aus denen sich bald das hellenistische „Peristylhaus" entwickelte, bestand aus festgeschlossenen Wänden.

Die griechische Malerei des 4. Jahrhunderts schlug in manchen Beziehungen neue Wege ein. Erst jetzt erreichte sie jene Höhe, die durch den Vollbesitz der technischen Mittel, durch die Beherrschung aller Stellungen und Motive und durch den Ausdruck aller Seelenregungen bedingt wird. Was die Plastik der nächsten Jahrhunderte aussprach, hatte die Malerei des 4. Jahrhunderts vielfach bereits vorbereitet; wenigstens in einer Schule aber wurde sie ihrerseits durch die voraufgehende Bildhauerei beeinflußt, nämlich in der Schule von Sikyon, die an der Spitze der neuen Entwickelung stand.

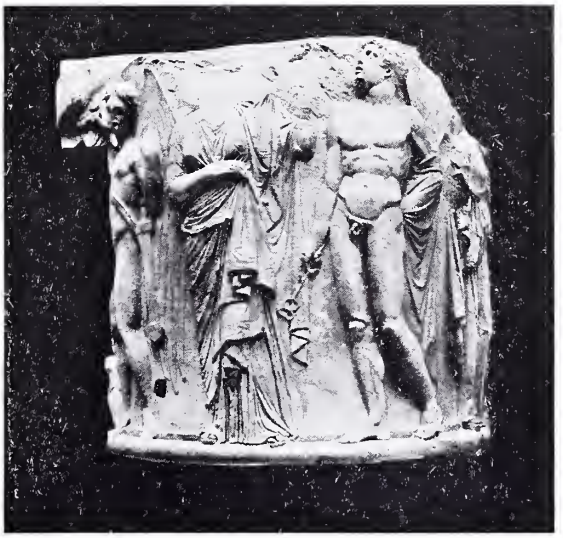


Abb. 366. Relief von einer Säule des Artemistempels von Ephesos, im British Museum. Nach Photographie. (Zu S. 340.)

Die Schule von Sikyon legte, wie wir gesehen haben (S. 295 und 324—325), ein Hauptgewicht auf berechenbare Verhältnisse, auf fortpflanzbare Lehrsätze, auf Gediegenheit und Richtigkeit der Formensprache. Der erste Maler dieser Richtung (Chrestographie) war Eupompos, von dessen „Sieger mit der Palme in der Hand" vielleicht ein antikes Freskobild im Palazzo Rospigliosi zu Rom noch einen Widerschein gibt. Eupompos' Schüler Pamphilos, das eigentliche Schulhaupt von Sikyon, verfocht die Lehrsätze der Schule schriftstellerisch und führte den Zeichenunterricht in die griechischen Schulen ein. Mehr als von seinen künstlerischen Leistungen, unter denen „Odysseus auf dem Floß", ein Sittenbild und einige Schlachtendarstellungen genannt werden, hören wir von seiner Lehrtätigkeit, die er einträglich zu gestalten verstand. Für einen Lehrkursus von zwölf Jahren ließ er sich ein Talent (gegen 4000 Mark) bezahlen. Laien und Künstler strömten in seine Schule. Selbst der große Apelles vollendete seine Ausbildung bei ihm. Zu seinen besonderen Verdiensten gehörte die Vervollkommnung der Technik der enkaustischen Wachsmalerei. Seit Donner von Richters eingehenden Untersuchungen nahm man an, daß die vielfarbigen Wachspasten mittels des Kestron, eines spatelartigen Streicheisens, auf die Holz- oder Elfenbeintafel aufgetragen und verarbeitet, nach Vollendung des Bildes aber mit einem erhitzten Eisenstabe übergangen wurden. Diese „Kausis", hieß es, „wirkt wie ein leichter Firnis und läßt durch leichtes Schmelzen die Ränder der einzeln aufgetragenen Farben sanft ineinander übergehen". Nach der Deutung Mayhoffs aber, des Herausgebers des Plinius, die Berger sich angeeignet, hätte nur die Elfenbeinmalerei sich dieses Kestrons bedient. Das Malgerät der Tafelmalerei habe Kauterion geheißen, und dieses sei erhitzt worden, um mit ihm die Wachsfarben gleich in erweichtem Zustande aufzutragen. Eine dritte Art der Wachsmalerei endlich, die hauptsächlich für den Anstrich von Schiffen angewandt worden, habe

sich der Pinsel bedient, die in flüssig gemachtes Wachs getaucht worden seien. Völlig gesicherte Ergebnisse haben alle diese Untersuchungen der Maltechnik der Alten, obgleich oder weil sich neben- oder gegeneinander Philologen, Archäologen, Chemiker und Maler an ihnen beteiligt haben, noch nicht ergeben. In der Tafelmalerei erzielte die enkaustische Wachsmalerei gegenüber der üblichen Temperatechnik jedenfalls eine erhöhte Leuchtkraft der Farben. Aber sie war mühsam und zeitraubend und blieb daher auf kleinere Bilder beschränkt.

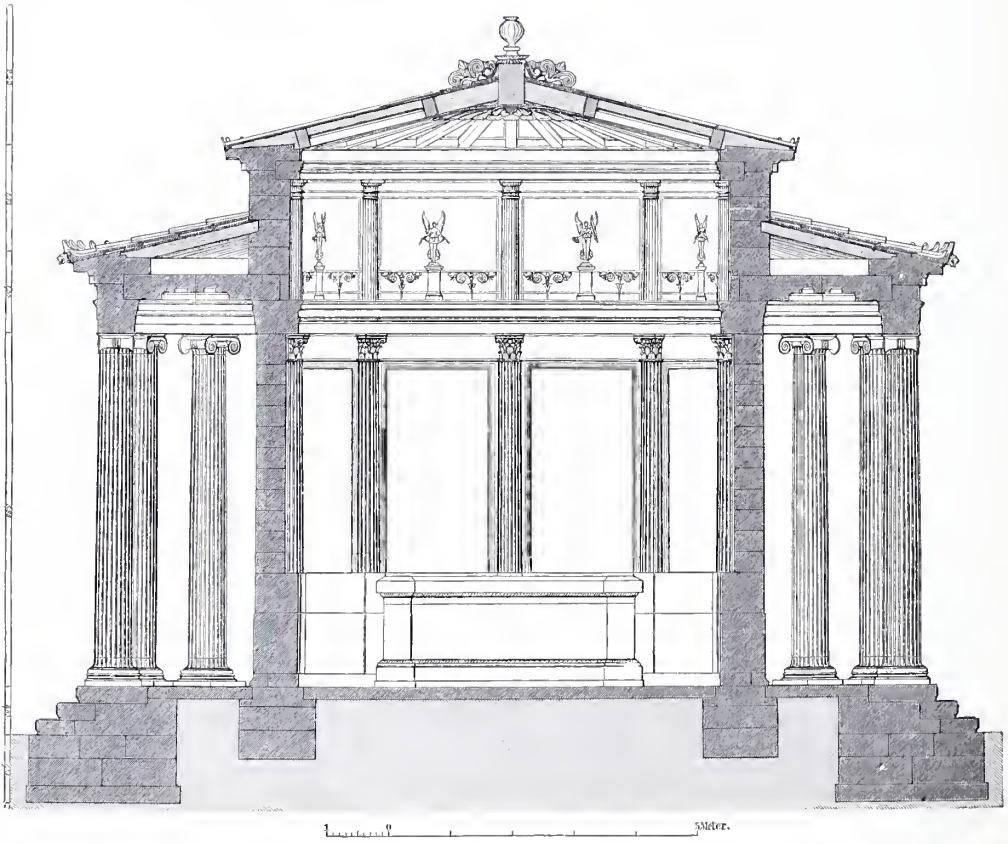


Abb. 367. Querschnitt des Philippeions zu Olympia. Nach der Herstellung von Adler, „Olympia II". (Zu S. 341.)

Die Lehrtätigkeit des Pamphilos setzte dessen Schüler Melanthios fort, der den Tyrannen Aristratos von Sikyon neben seinem Viergespann malte. Sein großer Mitschüler bei Pamphilos, Apelles, der zuerst als Melanthios' Mitarbeiter an diesem Bilde hervortrat, soll ihm bereitwillig vor sich selbst den Preis in der Anordnung der Darstellungen zuerkannt haben.

Der Schüler des Pamphilos, der sich durch seine Gemälde in der enkaustischen Technik zuerst einen Namen machte, hieß Pausias. Berühmt war die Darstellung seiner Geliebten, des Blumenmädchens Glykera, berühmter sein „Stieropfer", auf dem er den Stier in voller Verkürzung gerade von vorn darstellte; am berühmtesten aber sein Gemälde im Rundbau zu Epidauros, auf dem er neben dem Liebesgott „die Trunkenheit" gemalt hatte, die aus einem Glase trank. Das Gesicht der dargestellten Gestalt war hinter dem durchsichtigen Glase sichtbar. Das alles war damals neu und bedeutete technische Fortschritte, die vielleicht mit der Eigenart

der enkaustischen Wachsmalerei zusammenhingen. Wenn Pausias' Sohn und Schüler Aristolaos als Meister der strengen Richtung genannt wird, so scheint sich das zunächst auf die geschichtlichen und zeitgenössischen vaterländischen Stoffe zu beziehen, die er bevorzugte.

An die Spitze der zweiten griechischen Malerschule des 4. Jahrhunderts stellt Plinius den sonst unbekannten Euxinidas, der der Lehrer des Aristides gewesen sei, wie Eupompos der des Pamphilos. Da Plinius gerade aus diesem Anlaß die attische Schule der sikyonischen entgegensetzt, können wir dabei bleiben, die Schule, in der Aristides blühte, als die jüngere attische Schule zu bezeichnen. Brunn nannte sie, da Aristides Thebaner war, die thebanisch-attische Schule. Klein faßt sie nur als einen Zweig der sikyonischen auf. Dem, wie es scheint, etwas herben Formenidealismus der Sikyonier setzte gerade diese Schule eine größere Ungezwungenheit der Formensprache und eine größere Lebendigkeit des Empfindungsausdrucks entgegen. An die Spitze der Schule tritt entweder Aristides oder Nikomachos, je nachdem man auch den Vater des zuletzt genannten Künstlers oder nur seinen Sohn Aristides nennt und als Maler feiert. Die meisten Forscher stimmen auch in diesem Falle für die Verdoppelung. Der ältere Aristides wäre dann der Meister, dem eine alte Schriftquelle ethische, der jüngere Aristides jener, dem dieselbe Schriftquelle pathetische Wirkung beimißt. Zwischen beiden, als Sohn des älteren, als Vater des jüngeren Aristides, stünde dann Nikomachos, dessen Brüder Nikeros und Ariston ebenfalls bekannte Maler waren. Aristides der Ältere hätte dann die enkaustische Technik nach Athen verpflanzt; und sein Hauptwerk wäre jenes Bild des Bacchus und der Ariadne gewesen, das Attalos II. für 100 Talente kaufte und Mummius im Cerestempel zu Rom aufstellte. Auch Nikomachos scheint hauptsächlich mythologische Gegenstände gemalt zu haben, wie z. B. ein Raub der Proserpina seiner Hand genannt wird; gerühmt wird die Gediegenheit und Leichtigkeit seiner Pinselführung, die ihn zu einem der gefeierten Maler des Altertums machte. Sein Sohn und Schüler Aristides dagegen wird schon von Plinius als der Meister gesteigerten Empfindungslebens, besonders des Pathos sinnlicher Schmerzen, bezeichnet. Auf seinem Bilde der Eroberung einer Stadt war eine sterbende Mutter dargestellt, zu deren Schrecken ihr Kind nach ihrer Brust verlangte. Unter seinen Werken gab es eine Perserschlacht, einen ohne Ende gepriesenen „Kranken", einen „Flehenden", dessen Stimme man zu hören vermeinte, und eine Frauengestalt, die sich aus

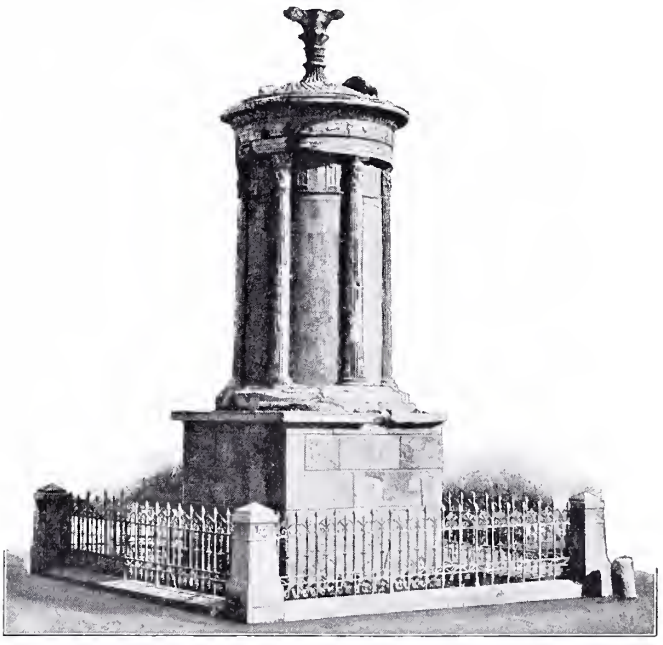


Abb. 368. Das „choragische Monument" des Lysikrates. Nach Photographie von Rhomaïdes. (Zu S. 341.)

Liebe zu ihrem Bruder erhängte. Mitschüler des Nikomachos bei dem älteren Aristides aber war der dritte berühmte Künstler dieser Schule, Euphranor, der in Korinth geboren zu sein, aber in Athen gearbeitet zu haben scheint. Euphranor war als Bildhauer nicht minder berühmt denn als Maler. Mit seinen drei Hauptgemälden schmückte er eine Stoa im Kerameikos zu Athen: das Mittelbild stellte die Reiterschlacht bei Mantineia dar; von den Bildern der Schmalwände zeigte das eine die zwölf Götter, das andere, in sinnbildlicher Darstellung, den attischen Helden Theseus, wie er dem als „Demos" verkörperten attischen Volke die „Demokratie" in weiblicher Gestalt zuführte. Für wieviel naturkräftiger man schon im Altertum seine Richtung hielt als die des Parrhasios, geht aus dem von Plinius verbreiteten geflügelten Wort hervor, der Theseus des Euphranor sei mit Fleisch, der des Parrhasios mit Rosen genährt.

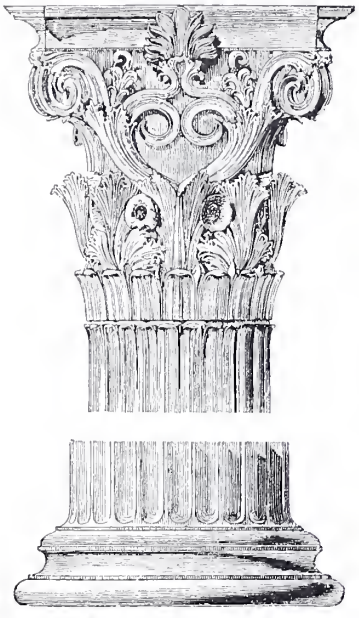
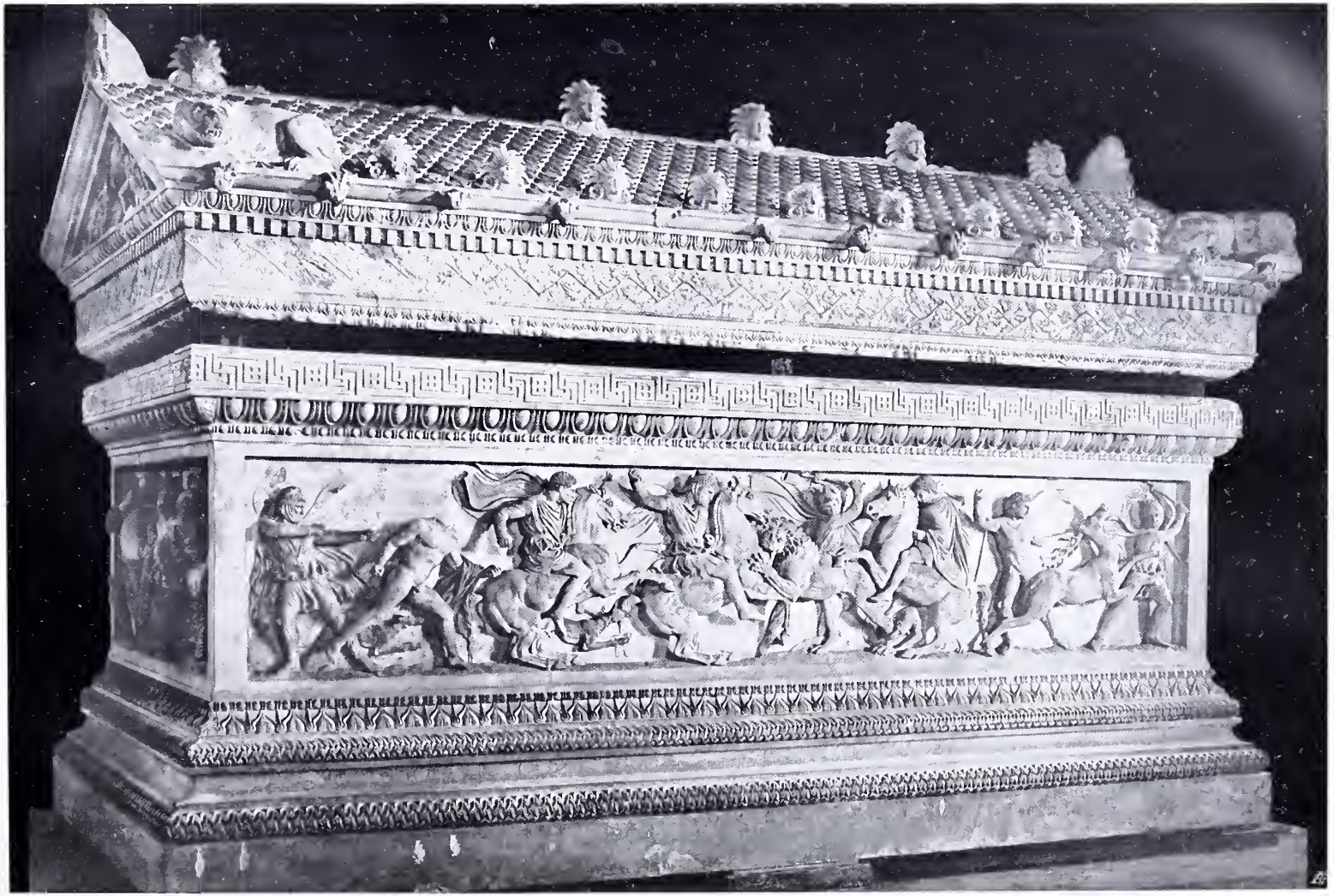


Abb. 369. Korinthisches Kapitell vom choragischen Monument des Lysikrates zu Athen. Nach Michaelis. (Zu S. 341.)

Die Schüler des Euphranor blieben in Athen ansässig. Der wichtigste von ihnen war Antidotos, dessen Gemälde eines Schildkämpfers, eines Ringers und eines Trompeters eine bestimmte Richtung erkennen lassen. Plinius nennt sie herb in der Farbe und fügt hinzu, der Ruhm des Antidotos sei, Lehrer des Nikias gewesen zu sein. Dieser Nikias war der attische Hauptmeister seiner Zeit. Wenn Plinius erzählt, der große Bildhauer Praxiteles habe von seinen Standbildern die am höchsten geschätzt, die Nikias mit der „Circumlitio" versehen, d. h. mit Farben ausgestattet hatte, so muß das freilich, woran Klein erinnert, wohl ein älterer Nikias gewesen sein. Sicher von dem unseren sagt Plinius, Nikias habe die Licht- und Schattengebung sorgfältig beobachtet und vor allen Dingen darauf gehalten, daß seine Gestalten plastisch aus der Tafel hervorgetreten seien. Er malte große Bilder in Tempera-, kleinere Bilder in eingebrannten Wachsfarben, pflegte aber, wohl mit einem Seitenblick auf Pausias, gegen die Darstellung kleiner Gegenstände, wie Blumen, Stilleben usw., die damals aufkamen, zu eifern und nur große Vorwürfe für würdig der Kunst zu erklären. Sein Gemälde der Io, die, von Argos bewacht, von Hermes befreit wurde, meint man wohl mit Recht, wenn auch natürlich nur annähernd, in einigen auf italischem Boden erhaltenen Wandgemälden wiederzuerkennen, deren bedeutendstes sich auf dem Palatin zu Rom befindet (Taf. 53). Wichtig ist, daß Plinius unter seinen Werken auch eine Darstellung Alexanders des Großen nennt. Alexander begegnet uns hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte. Nicht sowohl als Eroberer denn als Einiger der Griechen und als ihr Führer zu neuen Siegen erschien er den begabtesten Männern Griechenlands; die Künstler jauchzten ihm zu und stellten sich ihm zur Verfügung.

Aber auch unter den Werken eines zweiten Malers dieser Schule wird ein Alexanderbild hervorgehoben. Dieser Meister hieß Philoxenos und war ein Schüler jenes Nikomachos (S. 345). Als sein Werk bezeichnet Plinius die „keinen anderen Werken nachstehende", zur Zeit des Königs Kassandros (gegen 300 v. Chr.) gemalte Darstellung des Kampfes zwischen Alexander und Dareios, also doch wohl der Schlacht bei Issos. Dieses Werk ist uns wichtig, weil wir in ihm mit Michaelis weit eher als in der „Schlacht bei Issos" einer zweifelhaften späteren ägyptischen

Taf. 63. Schlacht zwischen Alexander dem Großen und Dareios. Mosaikbild aus der Casa del Fauno (Pompeji), im Museum zu Neapel. *Nach Photographie von Alinari.*



Taf. 64. Der sogenannte Alexandersarkophag, im Osmanischen Museum zu Konstantinopel.

Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

Malerin Helena das Vorbild des vielbesprochenen großen Mosaikbildes erkennen, das aus der „Casa del Fauno“ in Pompeji ins Museum zu Neapel gekommen ist (Taf. 63). Dieses Mosaik, das Winter vortrefflich herausgegeben und erläutert hat, nimmt unter den auf uns gekommenen alten Kunstwerken gerade als Schlachtenbild mit lebensgroßen Gestalten eine hervorragende Stellung ein. Festgehalten ist der geschichtlich überlieferte Augenblick, in dem Dareios den Mazedoniern, an deren Spitze Alexander heransprengte, in die Hände gefallen wäre, wenn er sich nicht auf dem Pferde, das ein Getreuer ihm dargeboten, hätte retten können. Gerade vorn in der Mitte, in kühner Verkürzung von hinten gesehen, wird das Pferd von dem Perser bereitgehalten. Der König steht noch auf seinem Streitwagen und wendet sich, weniger an seine eigene Rettung als an die Seinen denkend, mit der Miene und Gebärde des Entsetzens nach dem persischen Feldherrn um, der, schon von Alexanders Lanze durchbohrt, mit seinem Rosse zu Boden stürzt. Glücklicherweise ist gerade der Oberkörper Alexanders mit dem großen, kühnen Kopfe, dem der Helm entfallen, ziemlich unversehrt geblieben. Von irgendeinem räumlichen Notbehelf bei der Behandlung des Vor- und Hintereinander in dem Gewühl der Schlacht ist hier keine Rede mehr. Die Einfachheit der Farbengebung, die außer Schwarz, Rot, Ockergelb, Weiß usw. noch ein ins Grünliche spielendes Grau enthält, ist hier offenbar, wie die Farbengebung aller pompejanischen Fußboden- und Wandgemälde, durch dekorative Rücksichten bestimmt gewesen. Es ist uns daher unmöglich, sie mit Winter als eine Hauptstütze der Ansicht gelten zu lassen, daß auch in der Zeit Alexanders des Großen Maler wie Philoxenos und Apelles noch an der alten Vierfarbentonleiter festgehalten hätten (S. 291 u. 293). Im übrigen mag die Übersetzung in die Mosaiktechnik einige Härten und Unbeholfenheiten erzeugt haben. Im ganzen aber bleibt die Darstellung das Muster eines Reiterkampfbildes mit Hervorhebung eines dramatischen Mittelvorganges; und gerade der tiefe Schmerzens- und Mitleidsausdruck in den Köpfen der Unterlegenen, die ruhige Siegeshoheit im Antlitz Alexanders zeigen deutlicher als fast alles, was sonst aus dieser Zeit erhalten ist, welche Fortschritte die Griechen um 300 v. Chr. in der Malerei gemacht hatten.

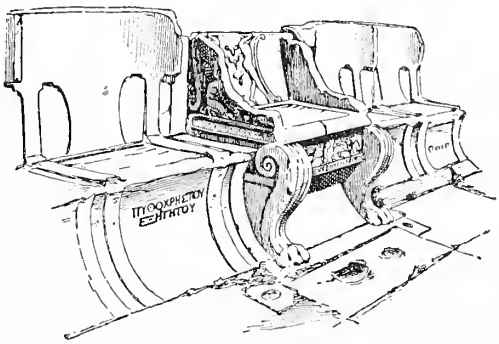


Abb. 370. Marmorthrone aus dem Dionysostheater zu Athen. Nach Dörpfeld und Reisch. (Zu S. 342.)

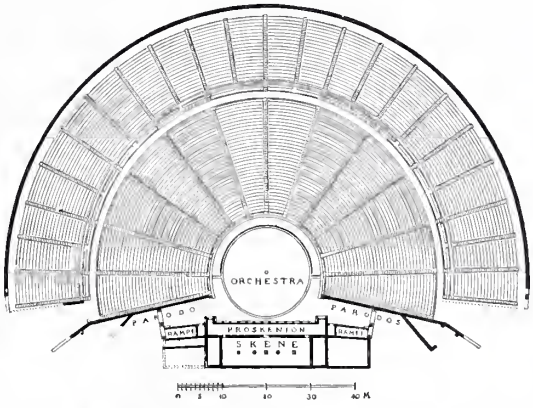


Abb. 371. Grundriß des Theaters zu Epidauros. Nach Dörpfeld und Reisch. (Zu S. 342.)

Neben Antidotos (S. 346) nennt Plinius Kydias von Kythnos, dessen Argonautenbild später in Rom gefeiert wurde. Auch in bezug auf dieses Gemälde hat man an die Argonautendarstellung jener „Ikoronischen Kiste“ gedacht, auf die wir, da sie römische Arbeit ist, später

zurückkommen. Doch möchten wir für die Zeit des Kydias einen größeren räumlichen Zusammenschluß voraussetzen, als diese Darstellung ihn bietet.

Endlich schließt sich der thebanisch-attischen Schule noch ein Meister an, der, wenn auch aus Thrazien gebürtig, doch in Athen tätig war: Athenion von Maroneia. Plinius sagt, er werde dem Nikias an die Seite gestellt, manchmal vorgezogen. Wichtig ist er uns, weil unter seinen Werken ein Gemälde des Achilleus vorkommt, wie er von Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes in weiblicher Kleidung entdeckt wird, verschiedene Wiederholungen dieses Gegenstandes aber, deren Urbild auf Athenion zurückgehen könnte, unter den pompejanischen Wandgemälden erhalten sind (Abb. 373).

Hier reihen sich nun die großen Meister des 4. Jahrhunderts an, die man wohl zu einer ionischen Schule zusammenfaßt, jedenfalls, da sie jenseit des Ägäischen Meeres zu Hause waren, als Vertreter einer überseeischen Schule dieser Zeit bezeichnen kann. An ihrer Spitze steht der große Apelles, mit dem sich neuerdings Sauer, Six, Pfuhl, Winter und der Verfasser dieses Buches befaßt haben. Die alten Schriftquellen, die Overbeck gesammelt, nannten 29 verschiedene Gemälde des Apelles; als dreißigstes ist das in dem von Crusius veröffentlichen Mimiambus des Herondas beschriebene Stieropfer hinzugekommen. Als einunddreißigstes hat Six eine Darstellung von Hero und Leander nachgewiesen. Apelles ist der Meister, in dem das ganze spätere Altertum, das ganze christliche Mittelalter, ja vielfach noch die europäische Renaissancezeit den größten Maler der Welt verehrte. Der „Apelles" seines Volkes sein, hieß den Kunstgelehrten Europas noch bis vor kurzem der größte Meister seines Volkes sein. Apelles war ein echter kleinasiatischer Jonier. Wahrscheinlich in Kolophon geboren, war er doch Bürger von Ephesos geworden und wird daher in der Regel als Ephesier bezeichnet. Bestrebt, seine angeborene ionische Leichtigkeit mit dorischer Gründlichkeit zu paaren, besuchte er die Schule des Pamphilos in Sikyon. Hier half er, wie schon bemerkt worden, seinem Mitschüler Melanthios bei dessen Verherrlichung des mazedonisch gesinnten Tyrannen Aristratos. Schon dadurch hatte er Beziehungen zum mazedonischen Hof angebahnt. Schon König Philipp hatte ihn nach seiner Hauptstadt Pella berufen, wo sich eine Art von Hofkünstlertum heranzubilden begann; und echt monarchischer Natur waren auch die Aufgaben, die den Künstlern hier gestellt wurden: es galt, die Person und die Taten des Königs sowie seiner Feldherren und Großen zu verherrlichen. Die Gemälde der ersten Zeit des Apelles, vorzugsweise Bildnisstücke, gehören daher auch durchaus dieser realistisch-höfischen Richtung an, die freilich durch die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten zu geschichtlicher Höhe emporwuchs. Plinius sagt, es sei überflüssig, aufzuzählen, wie oft Apelles Philipp und Alexander gemalt habe. Berühmt war sein Zeus-Alexander mit dem Blitze in der Hand im Artemistempel zu Ephesos, berühmt sein Friedensbringer Alexander auf dem Triumphwagen, dem der gefesselte „Krieg" folgte, berühmt sein Feldherr Alexander auf dem Pferde, das so lebendig gemalt war, daß die anderen Pferde ihm zugewiehert haben sollen. In diesen und ähnlichen Gemälden des Meisters erhob sich die Bildnismalerei zur Höhe des großen geschichtlichen Stils. Von den Feldherren Alexanders malte Apelles Klitos, den Retter des Königs in der Schlacht am Granikos, wie er, den Helm von seinem Waffenträger empfangend, ins Gewühl stürmte, malte er Antigonos

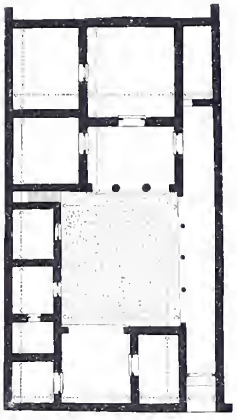


Abb. 372. Grundriß eines Privathauses in Priene. Nach Durm. (Zu S. 342.)

einmal zu Pferde, einmal neben seinem Pferde herschreitend. Den mazedonischen König Archelaos malte er mit seiner Gattin und Tochter. Das Familiengruppenbildnis, wenn nicht schon Pamphilos' „Cognatio" ein solches war, tritt damit in die griechische Kunstgeschichte. Berühmt war sein Bildnis der Pankaspe, der Geliebten Alexanders, die des Meisters Gattin wurde. Plutarch lobt die blühende rosige Färbung des Bildes, die das Blut der Dargestellten durch die Haut schimmern ließ. Als Alexander Pella verließ, um gegen die Perser, die Erbfeinde der Griechen, zu ziehen, scheint Apelles sich in Ephesos niedergelassen zu haben. Nach Alexanders Tode gab eine Reise nach Alexandrien an den Hof des Königs Ptolemäos, den Nebenbuhler ihm mißgünstig stimmten, ihm Anlaß, seine vielbesprochene, mit Unrecht bezweifelte Allegorie der Verleumdung zu malen, die durch Lukians Beschreibung eine solche Berühmtheit erlangte, daß noch Renaissancemeister wie Botticelli und Dürer, um nur diese zu nennen, das Gemälde nach dieser Beschreibung neu zu schaffen unternahmen. Eine so ausführliche sinnbildliche Darstellung, die ganz aus vermenschlichten Begriffen zusammengesetzt und doch von äußerem und innerem Leben erfüllt war, wäre auf einer früheren Entwickelungsstufe der griechischen Kunst noch nicht möglich gewesen. Plinius sagt, Apelles habe auch gemalt, was sich nicht malen lasse, wie Donner, Blitz und Keilschleuderung. Da Plinius selbst diese Darstellungen als Bronte, Astrape und Keraunobolia personifiziert, hat Apelles sie sicher auch als weibliche Gestalten verkörpert. Dort die Verkörperung moralischer Begriffe, hier die Personifizierung von Naturkräften: beides im Sinne der griechischen Mythologie, aber doch erst im Geiste der neueren Zeit. Die berühmten mythologischen Gemälde des Meisters werden zumeist seiner späteren Lebenszeit angehört haben. Die Dichter besangen sie, und die Kunstschreiber verherrlichten sie. Von dem Herakles mit abgewandtem Gesicht, den Six in dem herkulanischen Telephosbilde des Neapeler Museums wiedererkennen wollte, erfahren wir so wenig Näheres wie von dem nackten Heros, „der die Natur selbst herausforderte". Von der Charis des Apelles in Smyrna berichtet Pausanias, daß sie im Gegensatz zu späteren Darstellungen der Göttinnen der Anmut noch bekleidet wiedergegeben worden sei. Am höchsten wurde seine Aphrodite Anadyomene, die aus dem Meer auftauchende Liebesgöttin, geschätzt, die er dargestellt hatte, wie sie mit den Händen das salzige Naß aus ihrem Haare preßte. Für die Insel Kos gemalt, später nach Rom versetzt,

Abb. 373. Odysseus entdeckt Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Pompejanisches Wandgemälde, vielleicht nach Athenion. Nach Photographie von Alinari.

wurde sie auch aus dem Grunde am meisten gefeiert, weil sie zu den bestbekannten Gemälden der damaligen Welt gehörte. Das Motiv des Bildes hat sich in plastischer Ausführung mehrfach erhalten. Am meisten überzeugt ein Marmortorso des Louvre. Berühmt war ferner Apelles' „Artemis" im Chore schwärmender Nymphen; und eingehend beschreibt Herondas (S. 348) jenes „Stieropfer" im Asklepiostempel zu Kos, seine Glanzlichter und seine packende Wirkung. Von Apelles' letztem Werke, seiner zweiten, von manchen Forschern bezweifelten Aphrodite auf Kos, die er unvollendet hinterließ, heißt es, sie sei so schön gewesen, daß niemand sie zu vollenden gewagt habe. Daß aber Apelles auch auf Kos gestorben sei, ist eine jener zahlreichen archäologischen Vermutungen, die sich weder widerlegen noch beweisen lassen. Das Neue in seinen mythologischen Gemälden lag in ihrer Auffassung. Eine unnachahmliche Leichtigkeit und Anmut zeichnete sie nach den Berichten der Zeitgenossen des Meisters und seinen eigenen Aussagen aus; und diese Eigenschaften werden überhaupt als seine größten Vorzüge gepriesen. War schon seine geschichtlich angehauchte Bildnismalerei ein Kind ihrer Zeit, so gilt das in noch höherem Maße von seiner erzählenden Kunst, die nicht mehr durch Ernst und Hoheit ergreifen, sondern durch Natürlichkeit und Frische fesseln, durch Liebenswürdigkeit gefallen und durch eigenartige Einfälle überraschen wollte. Als seinen Hauptvorzug aber priesen viele, daß er es verstanden habe, die Hand zur rechten Zeit vom Bilde zu lassen. Gerade sein Wahlspruch soll „Manum de tabula" gelautet haben. Apelles scheint weder Wand- noch Wachsgemälde gemalt, sondern sich auf die Vervollkommnung der Temperamalerei auf Holztafeln beschränkt zu haben. In technischer Beziehung aber bezeichnete seine Kunst wahrscheinlich die höchste Höhe, die der griechischen Malerei überhaupt erreichbar war. Als technische Neuerung wird Apelles die Erfindung des Lasierens oder Firnissens seiner Bilder mit „Beinschwarz" zugeschrieben, wodurch sie vor Staub und Schmutz bewahrt, aber auch in der Buntheit ihrer Farben (floridis coloribus) gemildert worden seien. Daß Plinius unrecht hatte, ihn, dem Zeugnis Ciceros entgegen, zu den Vierfarbenmalern zu stellen, brauchen wir nach allem, was wir über die Farbenfrage schon gesagt haben (S. 291, 293, 347), nicht zu betonen. Helldunkelwirkungen in der Art Rembrandts kann er deshalb doch bevorzugt haben. Auch daß er seine Hintergründe räumlich zusammenzuschließen verstand, was von einzelnen Forschern bestritten wird, sehen wir als fragelos an. Wäre Apelles' Kunst noch in irgendeiner Beziehung archaisch gebunden gewesen, so hätte Plinius sicher nicht von ihm gesagt: „Alle früheren und alle nach ihm gekommenen Maler übertraf Apelles."

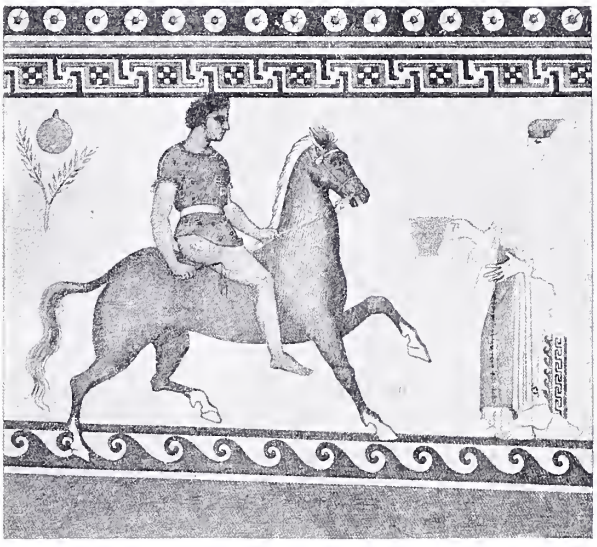


Abb. 374. Wandgemälde von Pästum, im Museum zu Neapel. Nach Helbig in den „Monumenti dell' Instituto", VIII. (Zu S. 352.)

Der größte Nebenbuhler des Apelles, zugleich aber sein Freund und Schützling, war Protogenes, der seine Werkstatt anfangs in Athen, später auf Rhodos aufgeschlagen hatte.

Der Leichtigkeit des Apelles setzte er die unermüdlichste Sorgfalt gegenüber. Eine Reihe seiner Gemälde, von denen die Darstellung des Jalysos, des Stammheros von Rhodos, das berühmteste war, scheint die Ortssagen der Insel verherrlicht zu haben. Jalysos wird als Jäger dargestellt gewesen sein. Der Hund, dem der Schaum vor dem Munde stand, und das Rebhuhn, das mit äußerster Natürlichkeit gemalt war, entzückten die Laien. Alexander dem Großen, den er als nach Indien ziehenden Dionysos darstellte, gesellte er Pan, den Begleiter dieses Gottes.

Ein anderer Nebenbuhler des Apelles, zugleich, wie erzählt, aber nicht von allen geglaubt wird, sein Feind und Neider, war Antiphilos, der am Hofe des Ptolemäos zu Alexandrien lebte. Neben großen geschichtlichen und mythologischen Temperabildern malte er Alltagsbilder in Wachsfarben: Darstellungen wie sein feueranblasender Knabe und seine wollebereitenden Frauen scheinen eine weitere Entwickelung des Sittenbildes bedeutet zu haben. Einen wirklich neuen Ton aber schlug Antiphilos in seinen Zerrbildern an: indem er einen gewissen Gryllos mit durchsichtiger Anknüpfung an seinen Namen, der Ferkel bedeutet, karikierte, verhalf er der ganzen Gattung in der späteren griechischen Welt zu dem Namen Grylloi.

Am weitesten in der plastischen Modellierung und Herausarbeitung seiner Gestalten auf der Bildfläche ging Theon von Samos. Auf einem Tafelgemälde stellte er einen Schwerbewaffneten so lebendig in angreifender Vorwärtsbewegung dar, daß er aus dem Bilde herauszustürmen schien. Ein Vorhang, der bei kriegerischer Musik zurückgezogen wurde, leistete der Täuschung des Auges Vorschub. „Die Täuschung wird Selbstzweck, der Maler wird zum Marktschreier."

In liebenswürdigerer Art weist ein anderer Künstler vom Ende des 4. Jahrhunderts, Aëtion, in die kommende Diadochenzeit hinüber. Ausführlich hat Lukian seine Hochzeit des Alexander mit der Roxane, ein von kleinen Liebesgöttern durchspieltes Bild, beschrieben, dem gegenüber das bekannte altrömische Gemälde der „aldobrandinischen Hochzeit" im Vatikan zu Rom, auf das wir zurückkommen, eher den keuscheren, schlichteren Sinn einer älteren Zeit widerspiegelt. Die Beschreibung, die Lukian von dem Bilde des Aëtion entwirft, hat einige große Renaissancekünstler, selbst Raffael, zur Nachbildung gereizt. Am bekanntesten ist Soddomas Prachtbild in der Villa Farnesina zu Rom. Die kleinen Liebesgötter fangen an, der Kunst unentbehrlich zu werden.

Die griechische Malerei hatte sich damit um 300 v. Chr. bereits fast alle Stoffgebiete erobert. Nur die Landschaftsmalerei blieb ihr noch verschlossen. Selbst in den Hintergründen zu den Figurenbildern dieser Zeit haben wir uns die Landschaft, wenn auch keineswegs grundsätzlich ausgeschlossen, so doch noch verhältnismäßig schlicht und zusammenhanglos behandelt zu denken. Der kommenden hellenistischen Zeit war es vorbehalten, die Landschaft zu betonen und zu verselbständigen. Im übrigen aber kann es nicht scharf genug hervorgehoben werden, daß die griechische Malerei zwischen 450 und 300 v. Chr. zum ersten Male, solange die Welt stand, alle jene Schritte getan, die von der Umriß- und Flächenmalerei zu der ausgebildeten Licht- und Schattenmalerei mit räumlicher Wirkung führten. Einige Jahrhunderte hielt die Malerei an diesen Errungenschaften fest; dann gerieten sie über tausend Jahre lang in Verfall und Verruf; erst am Beginn der Renaissancezeit setzte die Malerei sie aufs neue aus sich heraus durch.

In mehr oder weniger handwerksmäßig ausgeführten, aber auch nur mehr oder weniger griechisch angehauchten Wandgemälden, die auf italischem Boden wieder aufgedeckt worden, läßt sich die Entwickelungsgeschichte der äußerlichen Haltung der griechischen Malerei von der imperspektivischen Flachmalerei Polygnots bis zu der mit dem vollen Scheine körperlicher

Rundung und mindestens einigem Scheine räumlicher Vertiefung ausgestatteten Malart des Apelles und seiner Nachfolger, ja darüber hinaus bis zu dem landschaftlichen Leben, das die hellenistische Zeit hinzufügte, einigermaßen deutlich verfolgen. Auf einzelnen Malereien dieser Art, die auf griechische Originale guter Zeit zurückzuführen schienen, ist bereits hingewiesen worden. Echt griechische Wandgemälde aber, die auch ihrer Ausführung nach dem 4. Jahrhundert angehören, haben sich höchstens im ehemals griechischen Unteritalien erhalten.

Die Wandgemälde von Pästum im Neapeler Museum stellen die Rückkehr siegreicher Krieger zu Fuß und zu Roß dar (Abb. 374). Von den Heimgebliebenen, die an ihre Arbeit

Abb. 375. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Griechische Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts v. Chr., im British Museum. Nach Rayet und Collignon.

zurückkehren, werden die Krieger eingeholt, von den Frauen, die ihnen Erfrischungen darbringen, werden sie empfangen. Die Formen und Bewegungsmotive deuten auf eine reife Zeit der Kunstentwickelung; aber die einreihige Anordnung der Gestalten in Profilstellung nebeneinander auf weißem Grunde verrät noch nicht einmal die malerische Haltung, die wir den Polygnotischen Gemälden zuschreiben. Wenn man diese Malereien ins 4. Jahrhundert setzt, so geschieht das aus geschichtlichen Gründen. Im 4. Jahrhundert wurde das griechische Pästum von den Lukanern erobert; und lukanisch, nicht griechisch, ist die Tracht der Dargestellten. Ebendeshalb darf man zweifeln, ob diese Bilder als Werke rein griechischer Kunst angesehen werden können. Wir kommen bei der Besprechung der übrigen oskischen Malerei auf sie zurück.

In Athen selbst hat sich, von Vasengemälden abgesehen, nur ein Gemälde erhalten, das dem 4. Jahrhundert zugeschrieben werden muß: das von Conze veröffentlichte Grabstelengemälde des Nationalmuseums, das eine Abschiedsszene veranschaulicht. Die weichen Umrisse der Gruppen und Reste von blauer und roter Farbe lassen sich erkennen. Um uns aber nähere

Aufschlüsse über die Modellierung zu geben, ist das Bild, das ausnahmsweise das auf den Grabsteinen sonst übliche Relief vertritt, zu schlecht erhalten. Die beiden von Skias veröffentlichten Tontafeln mit eleusinischen Darstellungen in den Museen zu Athen und zu Eleusis zeigen den Stil der späten rotfigurigen Vasenmalerei mit weißen Frauen, bauschigen Gewändern und weiß punktierten Bodenandeutungen.

Auch von den griechischen Vasengemälden des 4. Jahrhunderts, die der flächenhaften Stilisierung im wesentlichen treu bleiben, läßt sich nicht mehr sagen, daß sie Spiegelbilder der Kunstmalerei dieser Zeit seien. Nur in dem freieren Linienflusse der Umrisse und in den vielfachen kühnen und geschickten Überschneidungen der Gestalten und Gruppen spricht sich eine

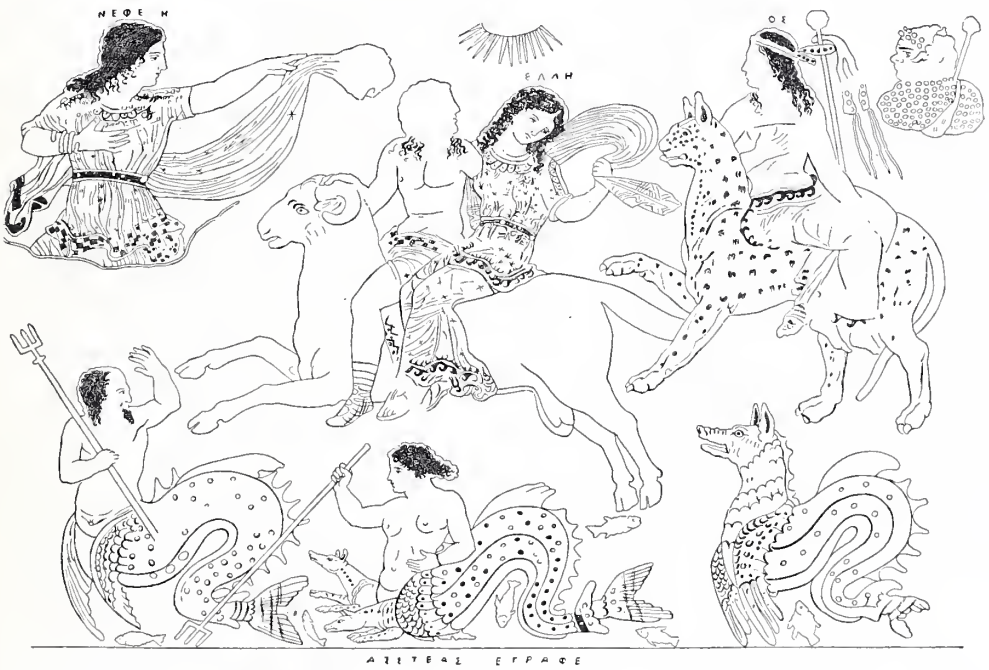


Abb. 376. Helle und Phrixos. Vasengemälde des Assteas, im Museum zu Neapel. Nach den Wiener Vorlegeblättern. (Zu S. 355.)

Weiterentwickelung im Sinne des Zeitgeschmackes aus. In Athen trieb die Vasenmalerei, die, wie wir gesehen haben, ihre Hauptstadien schon im 5. Jahrhundert durchlaufen hatte, im 4. Jahrhundert nur noch einige äußerlich verfeinerte, aber duftlose Nachblüten. Schon der Umstand, daß Töpfer und Maler es nur noch selten für der Mühe wert hielten, ihren Namen auf die Gefäße ihrer Hand zu setzen, deutet auf den Verfall der Kunst. Reichverzierte und freigefältelte Gewänder, bekränztes Haupthaar, bewegte und doch zierliche Stellungen wurden bevorzugt. Den Höhungen mit Gold gesellen sich Höhungen mit immer reicheren Farben; manchmal verband sich farbiges Relief mit der rotfigurigen Vasenmalerei. Die Anordnung in freien Reihen übereinander bleibt die Regel. Wie heftig bewegen sich die wütend kämpfenden Götter und Giganten über- und nebeneinander auf der Amphora des Louvre, die auf der Insel Melos gefunden wurde! Wie frei und geschmeidig erscheinen die Formen des Nackten auf dem reich mit Gold und Farben geschmückten, aus Rhodos stammenden Gefäße des Britisch Museum, das die Hochzeit der Meergöttin Thetis und des Peleus darstellt (Abb. 375)! Wie

lebhaft prangt die Hydria des Karlsruher Museums, die das Parisurteil veranschaulicht, in blühenden Farben! Besonders reich an mannigfaltig mit Gold und Farben oder gar mit Reliefs gehöhten schwarzgrundigen attischen Gefäßen dieser Zeit, die zumeist aus Kertsch in der Krim stammen, ist die Petersburger Ermitage. Neben dem Gold spielen Violett, Grün und Rosa hier eine Hauptrolle. Daß die Gefäßmitte jetzt oft durch weiß dargestellte Frauengestalten betont wird, verrät z. B. das Kertschische Vasenbild mit dem Frauenbad; daß die Flächendarstellung sich manchmal in Reliefs verwandelt, zeigt die Kertschische Vase mit dem Perserjagdbild, das noch die Künstlerbezeichnung des Atheners Xenophantos trägt. Überhaupt scheint Athen zur Zeit Alexanders des Großen seine Vasen fast nur noch nach den nordöstlichen Gestaden der hellenischen Welt und nach Unteritalien ausgeführt zu haben. Etrurien scheint um diese Zeit den Handelsverkehr mit Athen bereits eingestellt zu haben; und bald darauf muß die attische Vasenfabrikation erloschen sein.

Abb. 377. Eirene mit dem Plutosknaben. Marmorkopie nach Kephisodotos in der Münchener Glyptothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. F. Bruckmann) in München. (Zu S. 356.)

Die letzte Phase der griechischen Vasenmalerei entwickelt sich auf unteritalischem Boden. In dem Maße, in dem die Kunsttöpferei in Griechenland zurückging, nahm man sie in den griechischen Städten Apuliens und Lukaniens auf. In Apulien wurde Tarent ein Hauptsitz der Vasenerzeugung. Die großen apulischen Prachtgefäße sind überreich verziert. Wo die Figurenbilder zurückweichen, tritt die ganze griechische Ornamentik ein, die wir kennen gelernt haben. Reiche Palmettengewinde behaupten sich am Halse und unter den Henkeln. Den Zierstreifen der guten alten Zeit (Mäandern, Wellenschemen, Zahnschnitten, Pflanzenranken, Eierstäben usw.) reihen sich öfter liegende Blatt- und Fruchtzweige an. Sogar die Füllrosetten der ältesten Zeiten stellen sich wieder ein. Die Hauptbilder sind manchmal wieder streifenweise angeordnet, füllen aber in der Regel in freiem Übereinander der Gestalten die ganze Bauchhöhe der Gefäße. Das Vor- und Hintereinander wird immer deutlicher zu einem Unter- und Übereinander. Die Bodenlinien unter den einzelnen Gestalten werden in der Regel in gelbe oder weiße Punkte aufgelöst, denen hier und da Steine und Felsblöcke in den Weg treten, hier und da Blumen, Gräser und Kräuter entsprießen. Oft bildet ein Gebäude, eine „aedicula", als abgekürzte Wiedergabe des Tempels oder des Palastes, vor dem die häufig der Tragödie entlehnte Handlung spielt, den Mittelpunkt des Bildes; auf den Grabvasen tritt das Denkmal des Verstorbenen an seine Stelle. In den menschlichen Gestalten ist die Formensprache frei und ausschweifend, oft flüchtig und gedunsen. Die Farbenzutaten beschränken sich, von Ausnahmen abgesehen, auf Schattierungen von Weiß, Gelb, Braun und Braunrot, die harmonisch ineinander übergehen. Der Gesamteindruck ist überaus reich und prächtig. Aus der Fülle der in allen großen Vasensammlungen, besonders zahlreich im Neapeler Museum bewahrten Gefäße dieser Art können nur einige wenige hervorgehoben werden. Dem Anfang des 4. Jahrhunderts gehört noch der schöne unteritalische Glockenkrater des Louvre an, der Orestes mit den

Furien darstellt. Prachtvoll wirken in der Münchener Sammlung die beiden großen Vasen, deren eine die Unterwelt, deren andere die Argonautensage schildert; nicht minder prächtig im Berliner Museum die großen Amphoren mit den Darstellungen des Parisurteils, der Amazonenkämpfe und der Meerfahrt der Europa. Charakteristisch ist auch der große, von Buschor veröffentlichte apulische Volutenkrater der Bostoner Sammlung, auf dem die Tötung des Thersites durch Achilleus dargestellt ist. Die lukanischen Vasen schließen sich enger an die gleichzeitigen attischen an als die apulischen. Auf ihnen treten die einzigen Vasenkünstlernamen der Zeit uns entgegen: Assteas, Lasimos und Python. Der Name Assteas findet sich auf fünf, meist aus Pästum stammenden Gefäßen. Von seinen drei Gefäßen im Neapeler Museum sei das mit der Darstellung von Helle und Phrixos auf dem Widder hervorgehoben (Abb. 376). Sein Gefäß im Berliner Museum stellt eine Komödienszene, das des Madrider Museums den rasenden Herakles dar. Der Abstand, der diese spätesten rotfigurigen Vasen von den ältesten trennt, kennzeichnet den Umschwung, der im ganzen Kunstempfinden der Griechen stattgefunden hatte. Die Verflüchtigung und Veräußerlichung des künstlerischen Empfindens, die mit spielender Beherrschung der Formen Hand in Hand geht, tritt gerade in der kunsthandwerklichen Vasenmalerei am deutlichsten als leere Prunkentfaltung zutage.

Abb. 378. Platon. Porträtbüste im Vatikan zu Rom, vielleicht nach Silanion. Nach Overbeck, „Geschichte der griechischen Plastik". (Zu S. 356.)

Nur zögernd folgte die griechische Bildhauerei des 4. Jahrhunderts den freien Wegen der Malerei. Die Tempelplastik, der die Aufgabe zufiel, Götterbilder zu schaffen, zog in der ersten Hälfte dieses Zeitraums immer noch die besten Kräfte an sich. Nur waren die Tempelgötter der großen Meister jetzt öfter freie Weihgeschenke als eigentliche Kultbilder; und die Götter selbst, denen die Philosophen und Sophisten längst den Krieg erklärt hatten, nahmen dementsprechend eine andere Gestalt an: sie wurden menschlicher und heiterer, aber auch leidenschaftlicher und sinnlicher; neben den großen Hauptgöttern traten die ausgelassenen schalkhaften Nebengötter, die dem Naturleben noch näher standen, selbständiger hervor; und immer häufiger wurden allmählich die Gruppen und Statuen von Göttern und Halbgöttern, die nicht mehr zur Aufstellung in Tempeln, sondern zum Schmucke weltlicher Bauten, öffentlicher Plätze und fürstlicher oder bürgerlicher Wohnungen bestimmt waren; ihre Auffassung wurde dementsprechend immer weltlicher und sittenbildlicher; die religiöse Kunst wurde zur mythologischen Kunst, und kaum bemerkbare Fäden leiten von den mythologischen zu den rein literarischen und künstlerischen Natur- und Begriffspersonifikationen hinüber, die Friedrich Matz neuerdings besprochen hat. Der mythologischen Kunst aber reihte sich seltener als im 5. Jahrhundert eine geschichtliche, öfter eine aus dem täglichen Leben gegriffene Kunst an; und die Bildniskunst, die, wie wir gesehen haben, schon im Übergange zum 4. Jahrhundert durch Demetrios (S. 321) die Wandlung vom Typischen zum Individuellen durchgemacht hatte, erhielt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einen neuen Antrieb durch die höfischen Bedürfnisse der mazedonisch-griechischen Weltmonarchie.

In Athen tritt uns im vollen Lichte der neuen Zeit zunächst Kephisodotos der Ältere entgegen, dessen Kunst noch halbwegs in der Kunst des Phidias wurzelt. Daß es einen älteren

und einen jüngeren Kephisodotos gegeben, wußte schon Plinius. Man nimmt an, daß der ältere Kephisodotos der Sohn des älteren, der Vater des jüngeren Praxiteles und der Großvater des jüngeren Kephisodotos gewesen sei. Der ältere Kephisodotos wächst noch aus dem 5. Jahrhundert hervor. Eine Kopie seines „Hermes als Pfleger des jungen Dionysos" glaubt Macchioro in dem kopflos erhaltenen Hermes des Kurhauses zu Agnano bei Neapel, den Kopf seiner „hilfreichen Artemis" von Megalopolis in einem schönen Marmorkopf des Stadtmuseums von Pavia wiederzuerkennen. Der Hermes mit dem Knaben im Arm weist auf die erhaltene Darstellung des Praxiteles voraus. Am besten können wir uns die „Eirene", die Friedensgöttin, Kephisodotos' des Älteren vergegenwärtigen. „Kephisodotos", sagt Pausanias, „machte den Athenern das Bild der Eirene, die den Plutos trägt." Ein erhaltenes attisches Münzbild zeigt, daß der „Friede" als Mutter des „Reichtums" gedacht war, daß die Mutter ein Zepter in der rechten Hand und den kleinen Plutos mit dem Füllhorn auf dem linken Arme trug. Eine genaue Marmorkopie dieses Werkes besitzt die Münchener Glyptothek (Abb. 377). Seiner Stellung und seiner Gewandung nach schließt dieses bekannte Standbild sich noch an die Kunst des Phidias an; aber das Motiv des göttlichen Knaben auf dem Arm einer Gottheit gehört erst zu den Lieblingsmotiven des 4. Jahrhunderts. Schon die Art, wie Mutter und Söhnchen hier zueinander in Beziehung gesetzt sind, kennzeichnet die jüngere Zeit.

Abb. 379. Köpfe vom Giebel des Tempels der Athena Alea zu Tegea, wahrscheinlich von Skopas, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographien der English Photographic Company. (Zu S. 359.)

Zu den älteren attischen Meistern des 4. Jahrhunderts mag als Nachfolger des Demetrios (S. 321) auch Silanion gehören, dessen Erzbild der sterbenden Jokaste so realistisch wirkte, daß es hieß, der Künstler habe die Todesblässe durch einen Zusatz von Silber zum Erz erreicht. Vollends realistisch, soweit es damals möglich war, erscheint er auf dem Gebiete der Bildnisplastik. Berühmt war sein Bildnis des als jähzornig bekannten Bildhauers Apollodoros, das „ganz Zorn" zu sein schien; berühmt auch das Bildnis des großen Philosophen Platon, das in der lebenswahren, durch die senkrechte Stirnfalte bedeutend erscheinenden Büste des Vatikans erhalten sein mag (Abb. 378), am berühmtesten sein Bildnis der lesbischen Dichterin Sappho, das Cicero, der große römische Redner, als ein besonders vollendetes Meisterwerk pries. Seinen wirklich persönlichen, aber immer noch zum Typischen neigenden Bildnissen stellte er mit dieser Sappho das geschichtliche Idealbildnis zur Seite, dem sich immer mehr Meister von Bedeutung zuwandten. Zu den attischen Meistern des 4. Jahrhunderts ist dann jener jüngere Kalamis (S. 306—307) zu rechnen, für den Studniczka wenigstens die vielgepriesene „Priesterin Sosandra" in Anspruch nimmt. Als dieses jüngeren Kalamis Schüler aber erscheint jener Praxias, der die später von Androsthenes

vollendeten Giebelgruppen des jüngeren, nach 373 in Delphi errichteten Apollontempels schuf. Die hier erhaltenen Giebelbruchstücke gehören jedoch dem Tempel des 6. Jahrhunderts (S. 246) an.

Auf der Höhe der zweiten Blütezeit der griechischen Bildnerei begegnen uns die drei großen Bildhauer Skopas, Praxiteles und Lysippos, denen sich andere bedeutende Meister anreihen. Auch in ihnen verkörpern sich die drei Hauptschulen Griechenlands. Skopas war Jonier, Praxiteles Athener, Lysippos Sikyonier. Skopas, der Jonier, dem nach Urlichs namentlich Collignon, Treu und Gardner Untersuchungen gewidmet haben, war auf der Marmorinsel Paros geboren, scheint sich aber doch im Peloponnes unter den Einflüssen der polykletischen Schule gebildet und dann in Athen, wo zahlreiche Aufgaben seiner harrten, zum Attiker entwickelt zu haben, um sich in seinen späteren Tagen in Kleinasien an den großen Arbeiten zu beteiligen, die hier vergeben wurden. Seine Tätigkeit gehört hauptsächlich der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts an. Von den Arbeiten, die Skopas im Peloponnes hinterlassen hatte, sind zunächst die Giebelgruppen des nach Pausanias von ihm erbauten Tempels der Athena Alea in Tegea hervorzuheben. Auf der Vorderseite war die Jagd des kalydonischen Ebers mit Meleager und Atalante dargestellt, auf der Rückseite der Kampf des Achilleus gegen Telephos. In Elis aber setzte er, charakteristisch genug, der in Gold und Elfenbein ausgeführten himmlischen Aphrodite des Phidias (S. 316) eine eherne, dem ganzen Volke geweihte (pandemische) Aphrodite entgegen, die auf einem Bocke ritt. Sie scheint sein einziges Erzbild gewesen zu sein. In Sikyon stand ein Herakles seiner Hand. Zu den Werken der attischen Zeit des Meisters gehörten zwei der Erinnyen, die, nach Pausanias nicht schreckhaft anzusehen, am Areiopag standen, gehört die viel geschilderte und besungene Bacchantin, die im höchsten Taumel dionysischer Lust mit zurückgeworfenem Kopfe, fliegendem Haare, flatterndem Gewande und mit dem zerrissenen Opferzicklein in den Händen dargestellt war. Auch die Gestalten des Eros, Himeros und Pothos, die den Aphroditetempel zu Megara schmückten, werden in Athen entstanden sein. Schon im Altertum bewunderte man die Feinheit, mit der es Skopas gelungen war, die seelischen Unterschiede der nahe verwandten Empfindungen Liebe, Sehnsucht und Verlangen künstlerisch zu kennzeichnen. Der letzten Zeit seiner Tätigkeit in Athen scheint endlich der langbekleidete, die Kithara schlagende Marmor-Apollon angehört zu haben, der, von Augustus auf den Palatin nach Rom versetzt, hier als der palatinische Apollon gefeiert wurde. Als Werke der kleinasiatischen Zeit des Skopas haben nach Plinius' Zeugnis zunächst seine Arbeiten an der Ostseite des Mausoleums zu Halikarnaß (S. 341) und der Reliefmantel einer der Säulen

Abb. 380. Mausolos. Kolossalstatue im British Museum. Nach Photographie der Stereoscopic Company in London. (Zu S. 359.)

des Artemistempels zu Ephesos zu gelten. Ihnen reihen ein Dionysos und eine Athena auf Knidos, der Apollon Smintheus, der seinen Fuß auf eine Maus setzte, in Chryse sich an.

Unter den Werken des Skopas, die, später nach Rom versetzt, hier seinen Namen auf aller Lippen brachten, glänzten noch eine über alles gefeierte Marmor-Aphrodite, eine Kolossalstatue des sitzend ausruhenden Kriegsgottes und die gewaltige Gruppe, die Poseidon, Thetis und Achilleus in einem großen Gefolge von Nereiden, Tritonen und anderen niederen Meergöttern zeigte. Von dieser Gruppe sagt Plinius, sie würde ein hervorragendes Werk sein, auch wenn sie die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre. Daß Skopas durch sie als der eigentliche Schöpfer der plastischen Darstellungen des Meer-Thiasos erscheint, ist mit Recht bemerkt worden. In bezug auf die große Gruppe der Niobe aber mit ihren von den Pfeilen des Apollon und

Abb. 381. Bruchstück vom östlichen Fries des Mausoleums zu Halikarnaß, im British Museum. Nach Photographie.

der Artemis erlegten Kindern, die im Tempel des Apollon Sosianus zu Rom aufgestellt war, zweifelten bereits die altrömischen Kenner, ob sie von Skopas oder von Praxiteles herrühre.

Schon im Lichte dieser literarischen Überlieferungen erscheint Skopas als Idealbildner von höchster technischer Meisterschaft, als Neuschöpfer einer Reihe bisher unbekannter Motive, als Meister durchgeistigter Sinnlichkeit, aber auch als Meister ekstatischen Aufschwungs und feinster Seelenregungen. Fragen wir nun nach den erhaltenen Werken, die uns eine Vorstellung von seiner Kunst geben könnten, so tritt uns eine Fülle von Vermutungen entgegen, an deren Begründung oder Widerlegung sich, von L. Urlichs älterem Werke abgesehen, neuerdings Forscher wie Treu, Botho Graef, Weil, Sybel und Furtwängler besonders eifrig beteiligt haben. Elische Münzen der römischen Kaiserzeit zeigen die auf dem Bocke reitende Aphrodite Pandemos. Münzen der Kaiser Augustus und Nero vergegenwärtigen uns, teilweise voneinander abweichend, den langbekleideten Apollon Palatinus, der zwischen der Leto des jüngeren Kephisodotos und der Artemis des Timotheos aufgestellt war, wie er auf einer Marmorbasis in Sorrent erscheint; Münzen von Alexandria-Troas aus der Zeit des Commodus und Caracalla veranschaulichen uns den Apollon von Chryse, der den rechten Fuß auf eine Erhöhung stellte und einen Lorbeerzweig in der rechten Hand hielt.

Weiter bringen uns einige griechische Bildwerke, in denen wir mit annähernder Sicherheit Bruchstücke beglaubigter Originalarbeiten des Skopas erkennen können. In ihrer Würdigung schließen wir uns besonders Treus Ausführungen an. Zunächst haben die deutschen Ausgrabungen des Jahres 1879 Bruchstücke der Giebelgruppen des Tempels der Athena Alea zu Tegea zum Vorschein gebracht: von der Meleagerjagd des Ostgiebels einen Eberkopf und zwei unbärtige Männerköpfe, von denen der eine unbedeckt, der andere behelmt ist. Vor allen Dingen im Ausdruck dieser Köpfe, die im Nationalmuseum zu Athen untergebracht sind (Abb. 379), gibt Skopas sofort sich selbst; gerade die Mittel, durch die er diesen Ausdruck erreicht, gehören nur ihm an: die Stirn tritt in ihrem unteren Teil hervor, die Augen werden um so tiefer unter ihr gebettet, die Augenlider eingezogen, die Augen selbst aber groß und weit geöffnet. Auch die geöffneten Lippen des einen der Köpfe zeigen das „atmende Leben", das alle Köpfe des Skopas auszeichnet. Der Gesamtausdruck ist von einer seelischen Lebendigkeit, die wir bisher in der Kunst noch nicht getroffen haben; zugleich ist es ein Ausdruck schmerzlicher Erregung; es ist das Pathos, das zum Ethos hinzutritt oder sich an seine Stelle setzt.

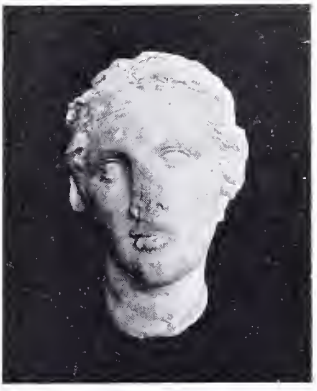


Abb. 382. Skopasischer Frauenkopf von der Akropolis, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 360.)

Sodann sind die erhaltenen Bruchstücke von der Ostseite des Mausoleums in Halikarnaß (S. 341) in Betracht zu ziehen. Alles, was von dem reichen plastischen Schmucke dieses Gebäudes erhalten ist, befindet sich im Britisch Museum zu London. Der Baumeister Pythios hatte das Viergespann der Dachpyramide geschaffen, schwerlich aber die beiden marmornen Kolossalgestalten des Königs Mausolos (Abb. 380) und seiner Gemahlin Artemisia, die doch nicht, wie man früher annahm, in diesem Viergespann gestanden haben können. Jedenfalls sind es ernste, würdige, lebenswahre Gestalten, die gerade in ihrem Anflug eckiger Geometrisierung einen monumentalen Eindruck machen. Von den erhaltenen Friesen mag sich der Wagenremenfries an der Zellawand befunden, mögen der Amazonenfries und die Zentaurenkämpfe den Unterbau geschmückt haben. Jeder Fries umzog alle vier Seiten des Gebäudes; und in der Tat ist es nicht schwer, in dem am besten erhaltenen Amazonenfries die vier verschiedenen Hände zu erkennen, die nach Plinius für die vier Seiten der Friese in Betracht kommen. Neben Skopas werden nämlich drei andere namhafte Bildhauer genannt: die Ostseite erhielt Skopas, die Nordseite Bryaxis, die Südseite Timotheos, die Westseite Leochares. Um die richtige Verteilung der erhaltenen Friesplatten auf die vier Seiten und deren vier Meister haben sich seit Newton, Welcker und Brunn die namhaftesten Archäologen bemüht. Nach der jüngsten, von Wolters und Sieveking herrührenden Verteilung, der wir uns anschließen, gehören Skopas nur vier der erhaltenen Reliefplatten (Nr. 1013, 1014, 1015, 1025 des British Museum; Abb. 381), die in der Tat die reifsten und schönsten, die am besten abgewogenen und am leidenschaftlichsten bewegten von allen sind. Wie frisch und selbständig empfunden erscheinen die Typen und Bewegungen der Griechen und der Amazonen! Wie keck und natürlich das feurig heransprengende Pferd, auf dem die kurz bekleidete Amazone rückwärts sitzt, um der hinter ihr gestürzten Gefährtin zu helfen! Wie voll und rein überall die Durchbildung des Nackten, wie innerlich beseelt in jedem Einzelkampf der Widerstreit der Empfindungen in den Mienen der Kämpfenden! Die Griechen sind mit Schilden, zum Teil

auch mit Helmen versehen, im übrigen aber nackt. Die Kleidung der Amazonen ist, um sinnlich reizvoller zu erscheinen, hier und da an der Seite geschlitzt. Manche Merkmale der Tegeatenköpfe hat Treu auch hier nachgewiesen: „die breiten flachen Wangen, die vorspringenden Stirnbuckel, die großen Augen mit schmalen Lidern und tief hineingearbeiteten inneren Augenwinkeln". Die besten dieser Reliefplatten sind auch gut genug ausgeführt, um als eigenhändige Arbeiten des Skopas bezeichnet werden zu können.

Mit großer Entschiedenheit hat man auf Grund der tegeatischen Köpfe einige andere Originalwerke der griechischen Sammlungen zu Skopas in Beziehung gesetzt: so einen schönen weiblichen Kopf (Abb. 382), der am Abhang der Akropolis gefunden worden, so einen Athletenkopf von Olympia. Auch ein prächtiges Grabrelief vom Ilissos, auf dem ein nackt dasitzender, schwermütig aus großen Augen dreinblickender Jüngling die Hauptfigur ist, wird als „skopasisch" anerkannt.

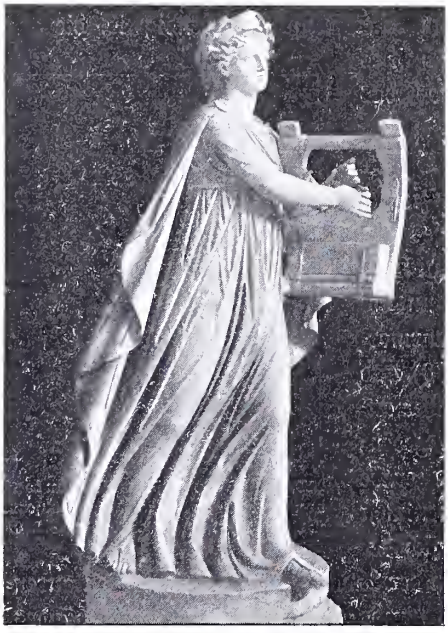


Abb. 383. Apollon Kitharoedos, im Vatikanischen Museum. Nach Photographie.

Schwieriger wird die Frage, sobald wir mit Treu und Furtwängler unter den späteren Kopistenarbeiten nach skopasischen Gestalten suchen. Glaubwürdig hat Treu es gemacht, daß jene attische Mänade des Meisters in einem von Walter Sintenis ergänzten Torso des Albertinums in Dresden zu erkennen sei, und glaubwürdig hat Furtwängler ausgeführt, daß Nachbildungen von Jugendwerken des Skopas mit noch polykletischer, in großen, abgegrenzten Flächen gehaltener Körperbildung im Herakles der Sammlung Lansdowne zu London, in der hübschen Karlsruher Bronze des jugendlichen Asklepios und in dem palatinischen Hermes des Thermenmuseums zu Rom erhalten seien. Im Gegensatz zu den Körpern erscheinen die Köpfe dieser Bildwerke schon attisch durchgeistigt. Daß von den späteren Werken des Skopas sein palatinischer Kitharaschläger Apollon in dem schwungvoll aufgefaßten, langbekleideten Apollon Kitharoedos des Vatikan (Abb. 383), sein sitzender Kolossal-Ares in dem ausruhenden, mit beiden Händen sein linkes Knie umfassenden Ares Ludovisi im Thermenmuseum zu Rom (Abb. 384) nachgebildet seien, ist ebensooft verteidigt wie bestritten worden, heute aber als aufgegeben anzusehen. Für den palatinischen Apollon des Skopas berufen wir uns eher auf einen falsch als Ceres ergänzten langbekleideten Apollon in Florenz. Wenn wir aber beim Ares Ludovisi die Genauigkeit der Nachbildung nicht betonen, jedenfalls den Amor zu Füßen des Kriegsgottes als Zutat des Nachbildners anerkennen, so mögen wir immerhin mit Furtwängler und Michaelis dabei bleiben, dieses bekannte Werk zur Veranschaulichung der späteren Entwickelung des Skopas heranzuziehen; und dann werden wir auch die Athena mit dem schwärmerischen Aufblick in den Uffizien und den berühmten, von innen heraus beseelten Meleager des Vatikans zu ihm in Beziehung setzen dürfen, dem sich ein schöner Kopf in der Villa Medici zu Rom anreiht. „Eine mächtige Wandlung", sagt Furtwängler, „hat sich vollzogen. Statt der klar absetzenden Flächen fließt hier alles in runder, reichster Modellierung ineinander über." Dazu kommt

der schwärmerische oder schmerzliche Aufblick der Köpfe, der, eine innere Erregung widerspiegelnd, für alle Entwickelungsstufen des Meisters bezeichnend ist.

Noch klarer als Skopas tritt sein jüngerer Zeitgenosse Praxiteles, der große Praxiteles, der Sohn des älteren, der Vater des jüngeren Kephisodotos, uns schon aus den Schriftquellen entgegen. Praxiteles erscheint nach ihnen als der Hauptmeister der letzten Jahrzehnte vor Alexander dem Großen (370—330). „Die Epoche des Praxiteles" nennt auch Ludwig von Sybel das ganze Zeitalter, dem er angehörte. Im Zusammenhang haben Klein, Gardner, Perrot und Collignon ihn zuletzt behandelt.

Praxiteles war Athener. Seine Kunst, die sich anfangs so gut wie die des Skopas mit polykletischen Erinnerungen abzufinden suchte, lenkte rasch in das heimische Fahrwasser attischer Schönheit, Anmut, Weichheit und Beweglichkeit ein. Aber Athens Blütezeit war vorüber. Nur die wenigsten Werke des Meisters blieben in seiner Vaterstadt. In die verschiedensten Städte Griechenlands, der Inseln und des kleinasiatischen Festlandes wurden sie zerstreut; und überallhin trugen sie den Ruhm der attischen Kunst.

Abb. 384. Ares Ludovisi, im Thermenmuseum zu Rom. Nach Photographie.

In den Schriftquellen tritt auch Praxiteles uns zunächst als Götterbildner entgegen; und zwar vorzugsweise als Bildner der jugendschönen, seelisch oder sinnlich erregten Götter. Apollon und Artemis mit ihrer Mutter Leto, Dionysos (Bacchus) mit dem ganzen Kreise der schwärmenden Gottheiten des Erdenlebens, Aphrodite als Göttin der irdischen Liebe und Eros, der zum Jüngling reifende Flügelknabe, das waren seine Lieblinge, mit deren Erz- und Marmorbildern er der Mitwelt und Nachwelt zum Entzücken die Tempel und Plätze der von Griechen bewohnten Städte schmückte. Nur vereinzelt treten Darstellungen aus menschlichem Kreise hinzu: unter ihnen zwei Bildnisse der berühmten Hetäre Phryne, aber nur ein Standbild eines Siegers im Wettkampfe. Den Athletenkörper typisch durchzubilden, lag dem Geist der attischen Kunst dieses Zeitraums fern. Es galt, die Gottheiten dem ihnen innewohnenden Wesen nach zu individualisieren, also die bestimmten Typen bestimmter Götter schärfer als bisher zu kennzeichnen. Zu Praxiteles' frühesten Götter-Dreivereinen gehörte wahrscheinlich die Gruppe im Doppeltempel des Asklepios und der Leto zu Mantinea. Sie stellte Leto zwischen ihren Kindern Apollon und Artemis dar, während ihr Sockel Marsyas und die Musen in Reliefbildern zeigte. Die Erzgruppe des Dionysos zwischen dem Satyr Staphylos (Träubling) und der Mänade Methe (Trunkenheit) zog später in Rom die Aufmerksamkeit auf sich.

Für Einzelgestalten scheint Praxiteles in seiner Jugend die Erzbildnerei, später die Marmorbildhauerei bevorzugt zu haben. Daß er die Marmorbildnerei auf die höchste technische Höhe gebracht hat, bezeugen die alten Schriftquellen. Zu seinen Erzgestalten gehörten, außer seinem einschenkenden Satyr, sein Apollon als Eidechstöter (Sauroktonos) in anmutig spielender Umbildung des Drachentöters und seine Artemis Brauronia auf der Burg zu Athen. Seine berühmteste Marmorgestalt war seine unbekleidete Aphrodite zu Knidos, das am meisten

gefeierte plastische Bildwerk des Altertums. Die Göttin war dargestellt, wie sie, mit der Rechten ihre Scham deckend, mit der Linken das abgestreifte Gewand über ein neben ihr stehendes Gefäß legend, ins Bad hinabstieg. Schon Plinius erzählt, daß viele, sie zu sehen, nach Knidos gereist seien. Gleichzeitig hatte Praxiteles eine bekleidete Aphrodite gemeißelt, die nach der Insel Kos verkauft wurde. Seine berühmtesten Statuen des Eros waren zu Thespiä und zu Parion an der Propontis aufgestellt. Von den Marmorbildern des Meisters aber nennen die Schriftquellen auch seinen Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme im Heratempel zu Olympia und verschiedene Satyr-Gestalten, deren eine der Meister selbst für eines seiner besten Werke erklärte.

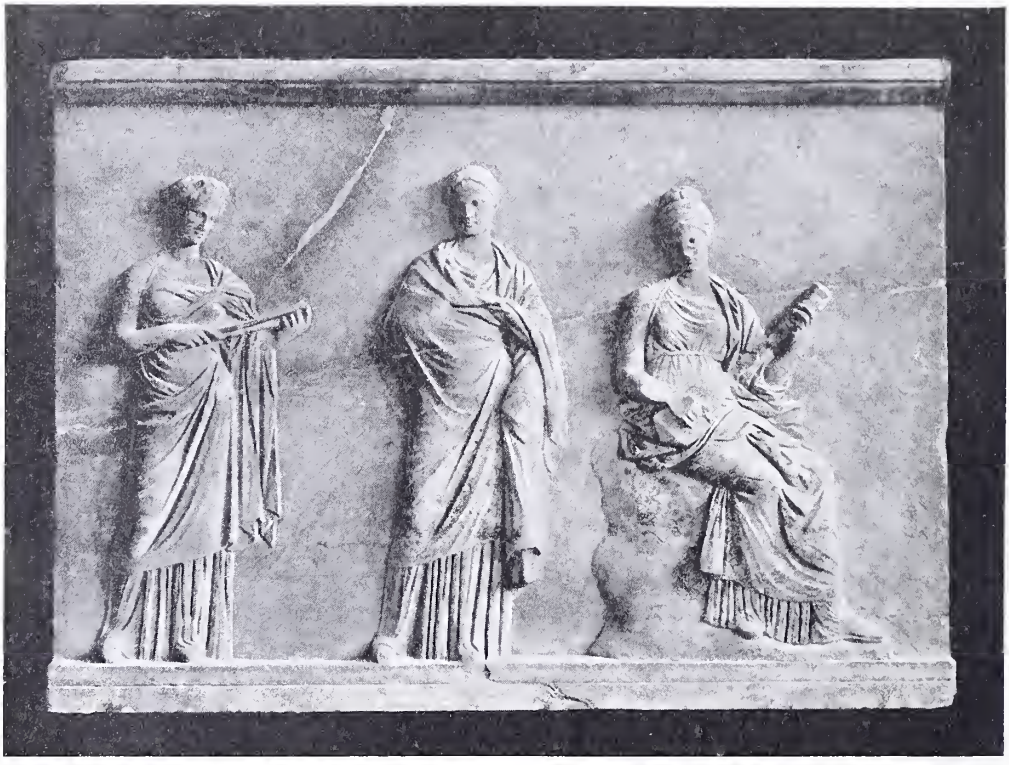


Abb. 385. Drei Musen. Relief von Mantineia aus der Werkstatt des Praxiteles, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie.

Münzbilder vergegenwärtigen uns mit verhältnismäßiger Deutlichkeit die knidische Aphrodite und den mächtig beschwingten Eros von Parion. Aber für sich allein geben diese kleinen Münzbilder nur ungenaue und flüchtige Nachbildungen der großen Werke. Erhaltene Marmorstatuen müssen auch hier unsere Vorstellung ergänzen.

Halten wir uns zunächst an Originalwerke des Praxiteles, so haben wir auch hier das Glück, ein Stück eines durch die Schriftquellen bekannten Jugendwerkes des Meisters, dazu aber das noch weit größere Glück, ein beglaubigtes eigenhändiges Werk seiner reifsten Zeit nahezu vollständig zu besitzen. Das Jugendwerk ist der Sockel jener Gruppe von Mantineia, dessen Relief den Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas darstellt. Stücke dieses Sockels befinden sich im Nationalmuseum zu Athen. In göttlicher Ruhe sitzt der bekleidete Apoll mit seiner Leier links auf einem Felsblock. In hastiger Bewegung sucht der nackte Marsyas rechts seiner Doppelflöte siegreiche Töne zu entlocken. Aber seine Niederlage ist

bereits entschieden. Schon schickt der zwischen beiden stehende Sklave sich mit dem Messer in der Rechten an, den Satyr zu schinden. Die Musen, noch nicht weiter individualisiert als durch Musikinstrumente oder Schriftrollen, sind auf die übrigen Platten verteilt (Abb. 385). Echt praxitelische Kunst spiegelt sich in diesen schlanken, edlen Gestalten wider, die, von Marsyas abgesehen, ruhig in sich selbst befriedigt sind. Daß der Meister die Sockelreliefs seines Statuen-Dreivereins eigenhändig ausgeführt habe, ist freilich nicht gesagt; und die ziemlich oberflächliche Behandlung der Reliefs läßt in der Tat nur an Werkstattgut denken.

Abb. 386. Aphrodite-Kopf, vielleicht von Praxiteles, im Besitz des Lords Leconfield zu London. Nach Photographie.

Anders verhält es sich mit dem Werke der reifsten Zeit des Meisters, das wir den Ausgrabungen in Olympia verdanken. Daß wir in ihm ein durch Pausanias beglaubigtes, verhältnismäßig wohlerhaltenes eigenhändiges Meisterwerk des Praxiteles zurückgewonnen haben, hat Treu ein für allemal nachgewiesen. Es ist jener Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arm, der im Heratempel zu Olympia stand, jetzt aber die Hauptanziehung des Museums dieser Stadt bildet (Taf. 58). Ergänzt sind der rechte Arm und das linke Unterbein nebst dem linken Fuß. Echt alt ist der rechte Fuß wie die linke Hand. In lässiger Haltung steht Hermes, der jugendschöne Gott der Ringbahn, unbekleidet da. Mit dem linken Arm, auf dem der neugeborene Gott des Rebensaftes sitzt, stützt er sich auf einen Baumstamm, über den sein kurzes Manteltuch in malerischen Falten herabfällt. In der erhobenen rechten Hand zeigte er dem kleinen Gotte, über den er sinnend hinwegschaut, wahrscheinlich als Spielzeug die Traube, sein zukünftiges Rüst- und Wahlzeug. Das Spiel mit der Traube ist Hermes, dem Götterboten, aber nur eine halb unbewußte Tändelei. Sein Geist weilt, in sich selbst beschlossen, bei der Erziehungsaufgabe, die ihm gestellt ist. Etwas Vollkommeneres als die jugendfrische Männlichkeit dieses kurzgelockten, unbärtigen Kopfes vom reinsten und doch lebensvollsten attischen Schnitte und dieses eisenfesten und geschmeidigen Körpers vom edelsten und doch natürlichsten Ebenmaße des Baues läßt sich nicht denken. Reizvoller, weicher und lebendiger als diese Oberfläche menschlichen Fleisches ist nie etwas in Marmor modelliert worden. Geist und Körper sind niemals so innig verschmolzen dargestellt worden wie in diesen reinen Formen und diesen feinen Zügen. Malerisch wirksam ist die unterschiedlich technische Behandlung des Nackten, des Gewandes und des Baumstammes. Wunderbar einheitlich ist der Linienfluß, in den alle Umrisse des edlen Kopfes und der geschmeidigen Gestalt getaucht sind. Daß dem heutigen Geschmack die Herbheit der altertümlicheren Kunst manchmal noch mehr behagt als diese Edelreife, darf uns nicht hindern, diese als solche zu würdigen.

Abb. 387. Münze von Knidos mit einer Nachbildung der Aphrodite des Praxiteles. Nach Overbeck. (Zu S. 364.)

Noch ein zweites Werk, den ausdrucksvollen, menschliche und göttliche Schönheit in sich vereinigenden Aphrodite-Kopf im Besitz des Lords Leconfield zu London (Abb. 386; vormals in Petworth), nimmt Furtwängler als eigenhändige Arbeit des Praxiteles in Anspruch; und noch in einem dritten Werke, dem jugendlichen, langlockigen Kopfe des eleusinischen Unterweltgottes Eubouleus oder Triptolemos im Nationalmuseum zu Athen (Taf. 66d), erkannten Forscher

wie Furtwängler und Michaelis ein eigenhändiges Werk des Praxiteles. Ein köstliches Werk ist auch dieser Kopf; doch gehört er unseres Erachtens in seiner noch größeren Weichheit einer anderen als der praxitelischen Empfindungswelt an.

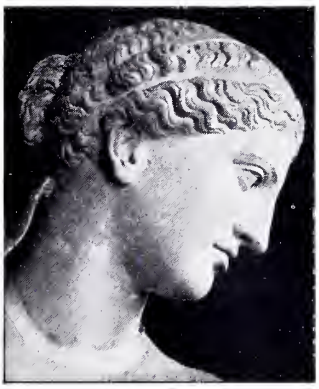
Zahlreicher sind die Marmorstandbilder meist römischer Arbeit, die auf verlorene Originale des Meisters zurückgeführt werden können. Die genannten Münzen von Knidos (Abb. 387) erlauben in der Tat, Nachbildungen und Umbildungen der berühmten knidischen Aphrodite des Praxiteles in erhaltenen Statuen zu entdecken. Die sicherste Nachbildung erkennen wir in der schönen, göttliche Unbefangenheit atmenden Aphrodite des Vatikans, deren rechte Hand mit dem ganzen den Unterkörper bedeckenden Blechgewande, das sie hält, freilich eine barbarische moderne Zutat ist (Taf. 65 g). Die praxitelische Weiterbildung des polykletischen Ausruhens auf einem Bein zu lebendigst empfundener „Kontrapost" und das des natürlich motivierten Bewegungsmotivs zu sittenbildlich angehauchten Handlungen kennzeichnen sie alle. Die beste Umbildung der Knidierin dagegen erkennen wir in der bekannten Münchener Aphrodite, die den Blick mehr ins Weite hinausschweifen läßt und, woran Wolters erinnert, ihr Gewand nicht ablegt, sondern an sich zieht, um sich zu bedecken.

Abb. 388. Eros von Centocelle, im Vatikan. Nach Photographie.

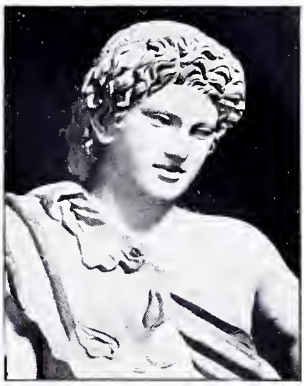
Auch den Apollon Sauroktonos des Meisters können wir mit Sicherheit in den reizenden Standbildern des Louvre (Taf. 65 h) und des Vatikans erkennen, die uns einen mit der Linken an einen Baumstamm gelehnten Jünglings-Apollon zeigen, im Begriff, eine Eidechse, die am Stamm emporkriecht, mit der Rechten zu haschen. Die rechte Hand ist jedoch falsch ergänzt; sie hielt ursprünglich einen Pfeil, mit dem der junge Gott das kleine Tier zu spießen gedachte. Gerade in Bildwerken dieser Art spiegelt sich der Umschwung wider, der in der Auffassung der Götterbilder stattgefunden hatte. Von Andachtsbildern sind sie zu liebenswürdigen Natur- und Lebensbildern geworden. Der Baumstamm ist nicht mehr nur Stütze, sondern ein zugehöriger Bestandteil der Darstellung.

Weniger Anhaltspunkte schon hat man, um die Erosstatuen und die Satyrstatuen des Meisters wiederzuerkennen. Doch mag man aus stilistischen Gründen vielleicht recht haben, den entzückenden langgeflügelten Eros des Museums von Neapel (Taf. 65 i), dem der Eros von Centocelle im Vatikan (Abb. 388) nachgebildet ist, und den noch an die peloponnesische Schule erinnernden reizenden eingießenden Satyr des Dresdener Albertinums (Taf. 65 e) und seine Wiederholungen für Nachbildungen Praxitelischer Werke zu halten. Viel weiter aber ist es schwer mitzugehen. Selbst der in zahlreichen Kopien erhaltene ausruhende Satyr, als dessen beste Wiederholung die Statue des Kapitolinischen Museums gilt, erscheint uns in seinen weichlichen Kopfformen (Taf. 65 c), wie der Eubouleus, an den er erinnert (Taf. 66 d), nicht praxitelisch zu sein, eine Ansicht, die, von uns schon in der ersten Auflage dieses Buches ausgesprochen, nun allmählich Anerkennung zu finden scheint. Unbeweisbar ist auch die Ansicht, die Artemis

a Kopf des Titanen Anytos von Damophon von Messene, im Nat.-Museum zu Athen.



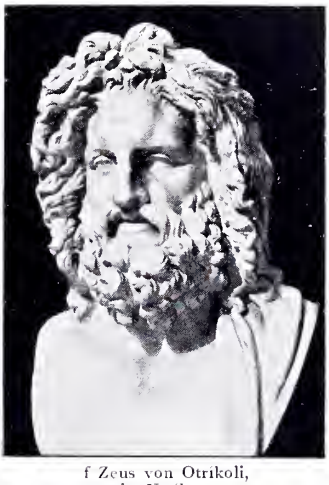
b Kopf der Venus von Arles, im Louvre.



c Büste des ausruhenden Satyrs, im Kapitolinischen Museum zu Rom.

d Juno Ludovisi, im Thermenmuseum zu Rom.

e Einschenkender Satyr, im Albertinum zu Dresden.



f Zeus von Otrikoli, im Vatikan.

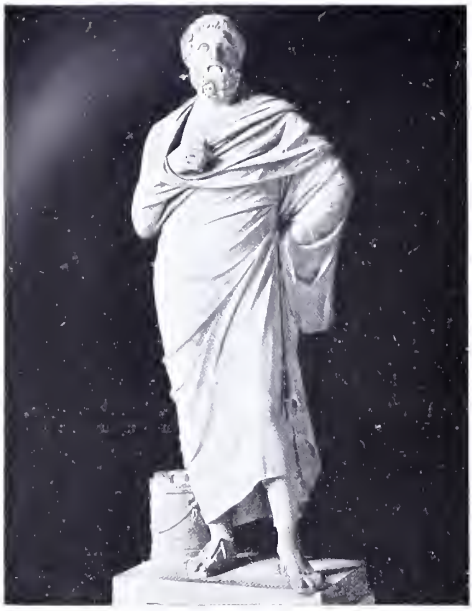
g Aphrodite, im Vatikan.

h Apollon Sauroktonos, im Louvre.

i Eros, im Museum zu Neapel.

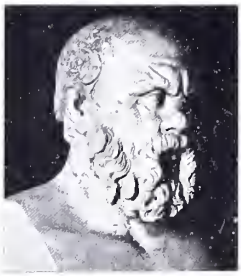
Nach Photographien, meist von Fratelli Alinari in Florenz, a von der English Photographic Company in Athen.

Taf. 65. Marmorbildwerke nach griechischen Originalen des 4. Jahrhunderts. I.



a Sophokles, Marmorstandbild im Lateran-Museum zu Rom.

b Demosthenes, Marmorstandbild im Vatikan.



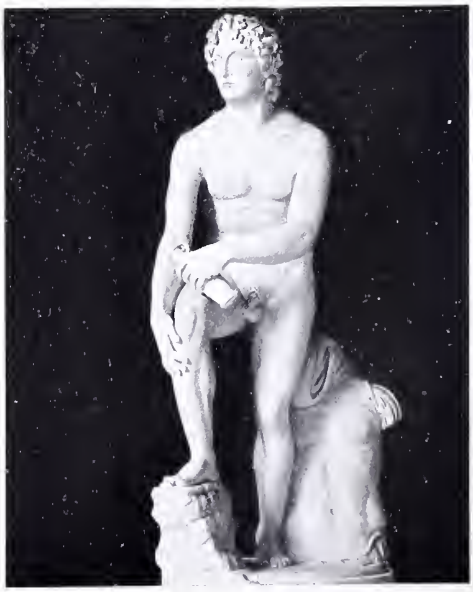
c Sokratesbüste, in der Villa Albani zu Rom.

d Eubuleus, im Nationalmuseum zu Athen.

e Bärtiger Bronzekopf, im Nationalmuseum zu Athen.

f Kopf Alexanders des Großen, im Louvre.

g Äschines, im Museum zu Neapel.



h Alexander der Große, in der Glyptothek zu München.

Nach Photographien (b, e, g und h der Neuen Photograph. Ges. in Steglitz, d der English Photographic Company in Athen).

Taf. 66. Marmorbildwerke nach griechischen Originalen des 4. Jahrhunderts. II.

Brauronia des Praxiteles sei in der reizenden, ihr Gewand über der Schulter befestigenden „Diana von Gabii" des Louvre, seine Aphrodite von Kos in dem Torso einer bekleideten „Venus" derselben Sammlung, seine Leto in der großartigen Büste der „Juno Ludovisi" des Thermenmuseums zu Rom (Taf. 65 d) nachgebildet. Nur daß diese Bildwerke in weiterem Sinne dem Kreise des Praxiteles entstammen, kann zugegeben werden; und nur in diesem Sinne mag man auch Gestalten wie die „Venus von Arles" im Louvre (Taf. 65 b), die „Venus von Ostia" im Britisch Museum und den schönen Hermes-Antinoos des vatikanischen Belvedere zu Praxiteles in Beziehung setzen. Unmöglich aber ist es uns, in der bekannten eindrucksvollen, allerdings wohl attischen Büste des Zeus von Otricoli in der Rotunde des Vatikans (Taf. 65 f) mit Furtwängler die Praxitelische Umbildung einer myronischen Schöpfung zu erkennen.

Abb. 389. Niobe und ihre jüngste Tochter aus der Florentiner Niobidengruppe, in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie. (Zu S. 366.)

Den in seelischer Erregung nach außen strebenden Gestalten des Skopas gegenüber zeigen die Gestalten des Praxiteles jedenfalls eine ruhige, mehr in sich selbst befriedigte, sinnend mit sich selbst oder ihrer nächsten Umgebung beschäftigte Göttlichkeit. Den heiteren Seelenfrieden göttlicher Menschlichkeit oder menschlicher Göttlichkeit hat kein Künstler köstlicher wiedergegeben und in reinere Formen gekleidet als Praxiteles.

Daß schon die Alten darüber stritten, ob die mächtige, einst in Rom bewunderte Gruppe der Niobiden, die sich in mäßigen späteren Nachbildungen ihrer lebensgroßen Hauptgruppen und der meisten ihrer Einzelgestalten erhalten hat, von Skopas oder von Praxiteles herrühre, ist schon erwähnt worden. Noch heute ist der Streit nicht geschlichtet. Während die meisten Kenner in den erhaltenen Frauenköpfen mehr praxitelisches, in den Männerköpfen mehr skopasisches Empfinden sehen, mutet uns, wie Amelung, gerade der weibliche Hauptkopf, der der Niobe selbst, skopasisch an. Klein durchhaut den Knoten, indem er annimmt, die Gruppe habe teils von Skopas, teils von Praxiteles hergerührt. Die meisten der erhaltenen Marmorkopien, jetzt im Niobidensaal der Uffizien zu Florenz zusammengestellt, sind schon 1583 ausgegraben worden, gehören daher zu den am längsten bekannten und am meisten besprochenen „Antiken". Niobe, die Königin von Theben, die glückliche Mutter von sieben Söhnen und sieben Töchtern, hatte sich der Leto, der göttlichen Mutter des Apollon und der Artemis, gegenüber ihres Kindersegens in mehrerbietiger Weise gerühmt. Zur Strafe erliegen alle ihre Kinder den tödlichen Pfeilen des göttlichen Geschwisterpaares. Der jüngste Sohn hat sich zu seinem Hofmeister geflüchtet, der ihn vergebens zu schützen sucht. Der älteste Sohn deckt eine zusammengesunkene Schwester, die

in Florenz fehlt, aber in einer vatikanischen Kopie der Gruppe erhalten ist. Die jüngste Tochter schmiegt sich hilfesuchend an die Mutter an, die sie umsonst mit der Rechten an sich zieht (Abb. 389). Aufgerichtet, in herrlicher Bewegung, steht Niobe in der Mitte ihrer Kinder da, das königliche Haupt, in dessen großen Zügen Stolz, Zorn und Schmerz sich zu einheitlichem Ausdruck vereinen, zu den rächenden Göttern emporgewandt. Die Angstgebärden der Kinder sind in den verschiedensten Stellungen sprechend wiedergegeben. Von der Gesamtgruppe, die nach den Untersuchungen von Sieveking und Buschor aus drei Doppelgestalten und zehn Einzelgestalten bestand, sind nur vier der Einzelgestalten nicht nachweisbar. Von einigen der Florentiner „Niobiden" haben sich an anderen Orten Wiederholungen erhalten: der schönste Kopf der Niobe beim Lord Yarborough in Brocklesby-Park in England, die schönste Gestalt der einen der beiden stehenden, von voller Gewandung umflossenen Töchter im Museo Chiaramonti des Vatikans, eine Wiederholung des nackten, hingestreckten Knaben in der Münchener Glyptothek. Die Gruppe muß durch den Wechsel lebhaft bewegten Abwehrens und machtlosen Zusammensinkens eine reiche Gliederung erlangt haben und durch den gleichen Schmerzensausdruck, der von allen Dargestellten ausging, ergreifend zusammengehalten worden sein. Wie sie angeordnet gewesen, wissen wir nicht. Der alte Welcker verteidigte die Ansicht, es sei eine Giebelgruppe gewesen. Stark suchte darzutun, daß ihre Gestalten einzeln in den Säulenzwischenräumen eines Tempelumgangs aufgestellt gewesen seien. Milchhöfer hatte eine freie malerische Anordnung auf ansteigendem Felsboden versucht. Sauer und Klein scheinen der Anordnung Bühlmanns zuzuneigen, der sie vor einer geschlossenen Wand, wie der des Unterbaues des Mausoleums, in einer von beiden Seiten regelmäßig ansteigenden Linie angeordnet hat. Sieveking und Buschor, die die Frage zuletzt gründlich untersucht haben, vermuten eine locker gereihte Anordnung auf dem deutlich unter jeder Gestalt angegebenen Felsboden, wahrscheinlich vor gemeinsamer Rückwand: die Mutter mit der jüngsten Tochter nimmt dabei natürlich hochragend die Mitte ein; zu ihrer Linken und zu ihrer Rechten erhebt sich je eine der beiden anderen Doppelfiguren aus den fünf Einzelgestalten. Die Gestalten zur Rechten der Niobe wären nach dieser Anordnung alle nachweisbar, von denen zu ihrer Linken fehlten jene vier. Gegen diese jüngste Anordnung der Gesamtgruppe wird sich, zumal sie Einzelfragen offen läßt, am wenigsten einwenden lassen.

Abb. 390. Venus von Capua, im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Außer den Niobiden gibt es übrigens noch eine Anzahl anderer Werke, die man mit Sicherheit weder für skopasisch noch praxitelisch erklären, sondern nur der attischen Bildhauerschule dieses Zeitraums zuweisen kann. Zu diesen gehört jene von Klein als skopasisch in Anspruch genommene Venus von Capua im Neapeler Museum (Abb. 390), die erhöhte Bedeutung gewonnen hat, seit man sie nicht mehr für eine Umbildung der berühmten Venus von Melos hält, sondern zu deren Vorbildern rechnet. Die Original-Aphrodite stand, nach Münzen zu schließen, auf der Akropolis zu Athen. Sie hielt den Schild des Ares, in dem sie sich, halb entkleidet, spiegelte, vor sich. Daher das Aufsetzen ihres linken Fußes, ihre nach rechts ausgebeugte

Haltung, ihr halb herabgeglittenes Gewand, ihr geſenkter Blick. Hierher gehört ferner der anmutige Torſo der „Pſyche von Capua“ im Neapeler Muſeum, hierher der wunderſchöne träumeriſche Schlafgott Hypnos (Abb. 391), der in einer Marmorſtatue zu Madrid und in einer kleinen Bronze zu Wien erhalten iſt, ſeinem ſeeliſchen Gehalte nach aber am beſten in einem Bronzekopf des Britiſh Muſeum zur Geltung kommt. Vielleicht gehört hierher ſogar die berühmte Ringergruppe der Uffizien zu Florenz (Abb. 392), die nach einer neueren, von Botho Graef begründeten Anſicht, wenn auch etwas ſpäter entſtanden, ſo doch nicht, wie man bisher annahm, helleniſtiſchen Gepräges, ſondern attiſcher Art ſein ſoll. Hierher gehört auch der langbärtige Dionyſos (ſogenannte Sardanapal) im Vatikan, deſſen Herme im Neapeler Muſeum Macchioro für Kephiſodotos den Jüngeren in Anſpruch nimmt, hierher gehören von echt griechiſchen Arbeiten im Britiſh Muſeum die großartige thronende Demeter von Knidos, der herrliche ſeelenvolle Kopf des Asklepios und der Säulenmantel von Epheſos (Abb. 340), deſſen Reliefdarſtellung von den einen aufs Parisurteil, von den anderen auf die Alkeſtisſage bezogen wird. Aber auch einige großartige Marmorſarkophage aus der Zeit Alexanders, die Hamdy-Bey in Sidon gefunden und dem Muſeum in Konſtantinopel überwieſen hat, gehören hierher. So zunächſt der Klagefrauen-Sarkophag, den Studniczka auf Bryaxis (S. 359 und 369) zurückführt (Abb. 393). Der Sarkophag iſt als ioniſcher Pſeudoperipteros von 4:7 Säulen geſtaltet. Die Eckſäulen ſind in Pfeiler verwandelt. Am Sockel ſind Jagdſzenen dargeſtellt. In jedem der achtzehn niſchenartigen Säulenzwiſchenräume iſt eine trauernde Frau angebracht. Von der reichen Gewandung, die ſie umfließt, machen dieſe Geſtalten verſchiedenartigen Gebrauch. Die meiſten haben ihr Obergewand über den Hinterkopf gezogen. Eine benutzt es, ihr ganzes Haupt in tiefem Schmerze zu verhüllen. Alle Stufen der Trauer kommen ergreifend zum Ausdruck. Vom Geiſte attiſcher, ja ſkopaſiſcher Kunſt iſt das Werk in der Tat durchweht. Aber auch den Alexander-Sarkophag derſelben Sammlung, den Winter muſtergültig veröffentlicht hat (Taf. 64), werden wir eher der attiſchen als der ſikyoniſchen Schule zuſchreiben, der man ihn wegen ſeiner Schlacht- und Jagdbilder anreihte. Geht eine ſeiner Reliefdarſtellungen doch allem Anſcheine nach auf dasſelbe Gemälde des Philoxenos (S. 347) zurück wie jenes Alexander-Moſaik (Taf. 63). Doppelt wichtig iſt er, weil ſich ſeine farbige Bemalung wie durch ein Wunder ſo gut wie vollſtändig erhalten hat. Die Anſicht, daß es der eigene Sarg Alexanders ſei, iſt abgetan; eine Meinungsverſchiedenheit beſteht aber noch darüber, ob der Grabherr in einem der mazedoniſchen Großen aus der Umgebung Alexanders oder einem der von dieſem beſtätigten orientaliſchen Herrſcher zu erkennen ſei. Sei dem, wie ihm wolle, die Jagd- und Schlachtbilder, die beide Langſeiten und beide Schmalſeiten des Schreines ſowie beide Giebelfelder des Deckels ſchmücken, ſind Geſchichtsbilder im vollſten Sinne des Wortes und Meiſterwerke des griechiſchen Meißels dazu. Eine Reiterſchlacht, in der König Alexander wie auf jenem Moſaik von links zur Entſcheidung heranſprengt, iſt auf der einen der Langſeiten, eine Löwenjagd, die allerdings an das gemeinſame Werk des Lyſippos und des Leochares (S. 369) erinnert, iſt auf der entgegengeſetzten Langſeite geſchildert. Die

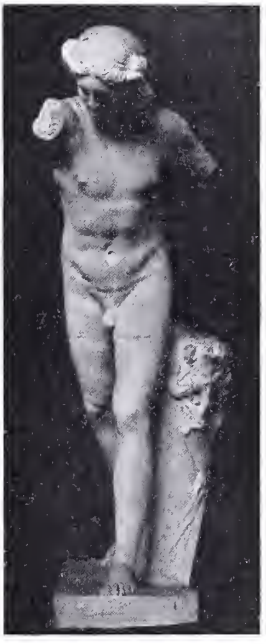


Abb. 391. Der Schlafgott Hypnos, im Muſeum zu Madrid. Nach Photographie des Gipsabguſſes im Albertinum zu Dresden.

beiden Schmalseiten zeigen ein Kampf- und ein Jagdbild. Der Künstler beherrscht alle Stellungen und Ausdrucksmittel. Ein sprühendes Wirklichkeitsleben pulsiert in diesen Bildwerken. Die Farbe tut ein Stück idealer Verklärung hinzu. Die nackten Teile glänzen im ursprünglichen warmen Weiß des pentelischen Marmors. Die übrigen Teile leuchten in tiefen, satten Farben: gelb, violett, purpurn, rot und blau. Der Fries am Deckel zeigt gelbe Weinranken auf violettem Grunde. Auch hier bestätigt sich, daß der Natur entlehnte Blätter, Ranken oder Zweige nahezu das einzige Neue sind, das die spätere griechische Ornamentik erfand.

Als zierliches attisches Monumentalwerk dieser Zeit reiht sich dann noch der Rundfries vom Denkmal des Lysikrates in Athen (S. 341) hier ein. Dargestellt ist die Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber durch Dionysos. Sie hatten den Gott vom Ufer geraubt, ihn zu entführen. Aber seine Mannen, die Satyrn, kamen ihm zu Hilfe und erschlugen die Räuber. Die entkamen, sprangen, in Delphine verwandelt, ins Meer. In dieser Fassung, als Strandszene, ist der Mythos hier dargestellt. In göttlicher Gelassenheit sitzt der junge Dionysos, dem die Fesseln von selbst abgesprungen sind, auf einem Felsen und füttert seine Leuen aus einer Schale. Seine Gegner würdigt er nicht einmal eines Blickes. Das Denkmal ist 334 errichtet. Die Namen Skopas und Praxiteles waren damals auf aller Lippen; und der Geist ihrer Kunst waltet auch in dieser entzückenden, locker angeordneten, in den reinsten Formen durchgeführten plastischen Erzählung. Lebhaft bewegt sind die Verfolger wie die Verfolgten. Ihre Gewänder flattern im frischen Seewinde, der durch die Darstellung weht.

Abb. 392. Ringergruppe, in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie. (Zu S. 367.)

Wir kehren zu den Genossen des Skopas in Halikarnaß, zu Timotheos, Bryaxis und Leochares zurück. Timotheos schuf die Artemis, die in Rom neben Skopas' Apollon stand. Auch als Athletenbildner nennt Plinius ihn. Inschriftlich kennen wir ihn aus einer Bauinschrift als Mitarbeiter an den Giebelgruppen des Asklepiostempels zu Epidaurus. Wahrscheinlich rühren einige erhaltene Stücke der Westseite von ihm her: der Torso einer nach Männerart zu Pferde sitzenden, mit kurzem Chiton bekleideten Amazone (Abb. 394) und die Torsen von zwei nach Frauenart auf Seerossen über die Wellen reitenden langbekleideten Nereiden. Die frischen, scharf gegliederten, durch verfeinerte Faltenbehandlung in den Gewändern ausgezeichneten Bruchstücke befinden sich im Nationalmuseum zu Athen. Der Südseite des Mausoleums zu Halikarnaß aber, an der Timotheos arbeitete, schreiben Wolters und Sieveking die meisten aller erhaltenen Amazonenfries-Platten des Britisch Museum (Nr. 1006, 1007, 1008, 1010, 1011, 1012, 1016, 1017) zu. Ihre Darstellungen bevorzugen hergebrachte Gestalten und steife Bewegungen, vermeiden Überschneidungen und flatternde Gewänder und streben nach abgewogener Ausfüllung der gegebenen Fläche.

Bryaxis muß nach den Schriftquellen ein Götterbildner von Kraft und Bedeutung gewesen sein. Sein Apollon zu Daphne bei Antiocheia war, nach einer Münze dieser Stadt zu schließen, langbekleidet wie der Apollon Kitharoedos des Skopas, trug auch, wie dieser, die Kithara in der Linken. Sein Serapis, der zeusartige alexandrinische Gott, dessen Kopf einige in dem Zeuskopf von Otricoli im Vatikan nachgebildet glauben (Taf. 65 f), stand in Alexandria. Ein inschriftlich beglaubigtes Originalwerk seiner Hand ist die Dreifußbasis im Athenischen Nationalmuseum, die mit Reiterreliefs im Zeitstil geschmückt ist. Der ihm zugewiesenen Nordseite des Mausoleums gehören zwei Reliefplatten des Britisch Museum (Nr. 1009 und 1019), deren

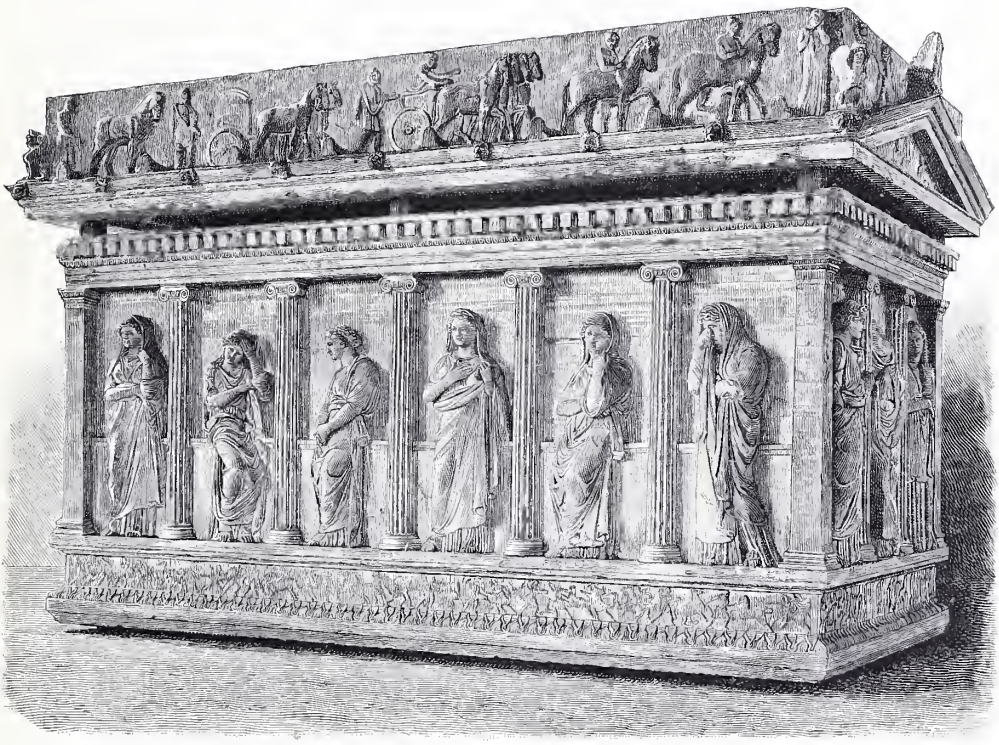


Abb. 393. Der „Sarkophag mit den Klagefrauen", im Osmanischen Museum zu Konstantinopel. Nach Photographie. (Zu S. 367.)

Reiterinnen in der Tat an die Reiter der Dreifußbasis erinnern. Im Gegensatz zu Timotheos bevorzugt er Überschneidungen und wohlgeordnet flatternde Gewänder. Ob die Standbilder des Mausolos und der Artemisia (S. 359 und Abb. 380), die Klein eher Skopas geben möchte, an der Nordseite des Baues gestanden und daher von Bryaxis herrühren, müssen wir dahingestellt sein lassen. Daß Studniczka den berühmten „Sarkophag mit den Klagefrauen" auf ihn zurückführt, ist schon erwähnt worden (S. 367). Endlich erscheint Bryaxis durch die Nachricht, er habe ein Bild des Königs Seleukos geschaffen, als einer der jüngeren Bildhauer dieses Kreises, zugleich als einer der wenigen attischen Künstler, die sich dazu hergegeben haben, Bildnisse der Unterdrücker der Freiheit Griechenlands herzustellen.

Zu diesen gehört aber auch Leochares, der bedeutendste der drei Meister. Das Philippeion zu Olympia schmückte er mit goldelfenbeinernen Standbildern Alexanders des Großen, seiner Eltern Philipp und Olympias und seiner Großeltern Amyntas und Eurydike. Mit

Lysippos arbeitete er an einer großen Erzgruppe, die Alexander auf der Löwenjagd darstellte. Vergöttlicht wird er den großen Alexander mit seinen Ahnen im Philippeion wiedergegeben haben, und als Götterbildner tritt er uns auch in den übrigen Nachrichten der alten Schriftsteller entgegen. Dreimal schuf er den Zeus; und wenn uns, wie möglich, sein Zeus Polieus, der in Athen auf der Burg stand, durch attische Bronzemünzen veranschaulicht wird, so war er einer der ersten, die es gewagt haben, den Vater der Götter und Menschen jeder Hülle entkleidet darzustellen. Phidias hatte sogar die Göttin der Liebe noch bekleidet gebildet; die neue Zeit verlangte selbst Zeus nackt zu sehen. Dreimal hatte Leochares auch den Apollon geschaffen; und diese Nachricht wird für uns von der größten Wichtigkeit, weil nach Winters Ausführungen kaum noch ein Zweifel daran besteht, daß die berühmteste Apollonstatue der Welt, daß der „Apoll vom Belvedere" im Vatikan zu Rom (Abb. 395) auf eines der Apollonbilder des Leochares zurückgeht. Auch Amelung, der ihn zu Euphranor (S. 374) in Beziehung setzte, scheint zu dieser Ansicht zurückgekehrt zu sein. Seit der kleine eherne Stroganoffsche Apollon in St. Petersburg, der etwas wie ein Fell in der Linken trägt, als moderne Nachahmung verdächtigt, jedenfalls nicht mehr als Vorbild des Apollon vom Belvedere angesehen wird, ist auch die Fabel, daß der Gott ursprünglich, ein feindliches Heer zu erschrecken, in der Linken die Ägis des Zeus geschüttelt habe, wieder verstummt. Den Bogen hielt der Apollon vom Belvedere vielmehr ursprünglich in der vorgestreckten Linken, vermutlich einen Lorbeerzweig in der Rechten. Auf dem Rücken trägt er den Köcher; die kurze Chlamys fällt malerisch von seinen Schultern auf den linken Arm herab, der sie wieder aufnimmt. Sein Haar ist hoch aufgebunden. Sandalen bekleiden seine Füße. Lebhaft, die Plötzlichkeit seines lichtumflossenen Erscheinens betonend, schreitet er aus. Den großgeschnittenen Kopf, dessen Züge von kühnem Eigenleben erfüllt sind, wendet er auf dem feinen Halse, wie unmutig abwehrend, in rascher Bewegung zur Linken hinüber. Jugendlich schlank sind die nackten Gliedmaßen gebildet, knapp und spröde, nicht in der Formensprache des Marmors, sondern des Erzes. Eine Erzstatue muß das Original gewesen sein. Mit noch größerer Sicherheit kann das Urbild einer stilistisch verwandten Gruppe des Vatikans auf Leochares zurückgeführt werden. Es ist die bekannte Gruppe des Adlers des Zeus mit dem jungen Ganymed, den er zum himmlischen Vater emporträgt. Behutsam hat der Adler den Jüngling von hinten mit den Fängen gepackt und schwebt kühnen Fluges mit ihm gen Himmel. Ein Baumstamm hält die Gruppe zusammen. Der Hund des Geraubten blickt heulend empor (Abb. 396). Aufwärts strebt alles. „Leochares machte den Adler", sagte Plinius, „der zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube, und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen anfaßte." Das Werk kennzeichnet die sittenbildliche Auffassung mythologischer Dichtungen, die in dieser Zeit aufkam, aber auch den sittlichen Ernst, mit dem Aufgaben dieser Art von den vornehmen Meistern noch behandelt wurden. Es kennzeichnet aber auch die geistvolle Leichtigkeit, mit der Vorwürfe wie das Schweben in freier Luft jetzt durchgeführt wurden, und zugleich, auch im Gegensatze zur Nike des Paionios, die

Abb. 394. Berittene Amazone vom Asklepiostempel zu Epidauros, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 368.)

Art, wie die notwendigen plastischen Stützen nunmehr in natürliche Bestandteile der Darstellung verwandelt wurden. Daß Leochares die Bildwerke der Westseite des Mausoleums ausführte, ist schon gesagt worden. Die drei Amazonenreliefs des Britisch Museum, die ihm gehören (Nr. 1018, 1020, 1021), zeichnen sich durch die Kühnheit der Bewegungen ihrer einander vielfach überschneidenden Gestalten und freiflatternden Gewänder aus. Auf Leochares führen einige Forscher auch die geistvolle Alexanderstatue der Münchener Glyptothek (Taf. 66 h) zurück, auf Leochares auch die Jägerin Artemis (Diana von Versailles) im Louvre, deren Verwandtschaft mit dem Apollon vom Belvedere sie betonen (Abb. 397). Uns genügt auch hier zunächst die Erkenntnis, daß dieses anmutige Werk, wie die von Studniczka aus verschiedenen Bruchstücken ergänzte Gruppe der Artemis mit ihrem Hirsche, die zur Rettung Iphigeniens herbeieilt, in der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen, auf die attische Schule des 4. Jahrhunderts zurückgeht.

Abb. 395. Der „Apollon vom Belvedere", im Vatikan zu Rom. Nach Photographie.

Als nächste Nachfolger des Praxiteles selbst können nur seine Söhne Kephisodotos der Jüngere und Timarchos genannt werden. Als Philosophenbildner bezeichnet Plinius den jüngeren Kephisodotos. Andere Schriftsteller nennen Bildnisse, an denen beide Brüder gearbeitet haben. Eine Inschrift aus dem Theater zu Athen beweist, daß sie gemeinsam das hier aufgestellte Bildnis des Lustspieldichters Menander geschaffen haben. Ein treffliches marmornes Sitzbild dieses Dichters hat sich in der „Statuengalerie" des Vatikans erhalten (Abb. 398). Der Dichter sitzt, nach Helbigs Schilderung, „mit dem ungezwungenen Anstande des Weltmannes auf seinem Lehnstuhle. Aus dem Kopfe spricht durchdringender Verstand wie scharfe Beobachtungsgabe, während ein ironischer Zug den Mund umspielt". Daß dieses Sitzbild das von den Söhnen des Praxiteles geschaffene Bildnis des Dichters sei, ist aus verschiedenen Gründen nicht anzunehmen. Schon daß sein weniger anziehendes Gegenstück das Sitzbild des jüngeren Lustspieldichters Posidipp ist, dessen erstes Stück erst 288 v. Chr. aufgeführt wurde, spricht dagegen. Aber als Meisterwerk attischer Bildnisbildnerei dieser Zeit verdient es volle Beachtung. Einen schönen Menanderkopf besitzt auch die Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen. Die Entwickelungsgeschichte der griechischen Bildniskunst haben namentlich Winter und Bernoulli zusammenfassend behandelt.

An die Söhne des Praxiteles scheint als Bildniskünstler Polyeuktos sich anzuschließen, dessen berühmte Statue des Redners Demosthenes erst 280 v. Chr. aufgestellt wurde. Gern möchte man das treffliche, im Vatikan (Taf. 66 b) und beim Lord Sackville zu Knole in Kent erhaltene

Standbild dieses großen Redners auf das Werk des Polyenktos zurückführen. Aber der Demosthenes des Polyenktos schlang nach Plutarchs Beschreibung die Finger durcheinander, während der erhaltene Demosthenes mit beiden Händen, die wenigstens in Knole nicht ergänzt sind, eine Schriftrolle hält. Verwandt ist der schöne, von Hekler veröffentlichte Porträtkopf beim Erzherzog Franz Ferdinand in Wien. Ins volle 4. Jahrhundert führen uns zwei andere attische Bildnisstatuen zurück, die zu den schönsten der Welt gehören: der herrlichen, durch die Klarheit und Größe des Gewandfalles nicht minder als durch den Adel des kurzbärtigen Hauptes und die vornehme, sichere Freiheit der Stellung ausgezeichneten Sophoklesstatue des Laterans (Taf. 66a) reiht sich in einiger Entfernung das Standbild des Redners Äschines im Museum zu Neapel (Taf. 66g) an. Idealbildnisse mit verallgemeinerten Zügen sind auch diese Standbilder ohne Zweifel noch.

Abb. 396. Ganymed und der Adler des Zeus. Marmorgruppe im Vatikan zu Rom. Nach Photographie. (Zu S. 370.)

Den idealen attischen Bildnisdarstellungen dieser Zeit folgen zunächst die Grabreliefs, die neuerdings von Conze mustergültig herausgegeben wurden. Zu Hunderten sind die Grabsteine wieder ausgegraben worden, stehen sie heute wieder, wie einst, auf dem athenischen Hauptfriedhofe an dem Dipylontore oder blicken still von den Wänden der Museen herab, die sie aufgenommen haben. In größter Anzahl findet man sie im Nationalmuseum zu Athen beieinander. Die meisten und anmutigsten dieser Bildwerke gehören dem 4. Jahrhundert an. Mit dem Ende dieses Jahrhunderts erlischt die Sitte, die Grabsteine mit plastischem Schmuck zu versehen. Die Darstellungen haben zumeist einen wehmütig angehauchten sittenbildlichen Charakter. Stille Vorgänge häuslich-traulichen Beieinanderseins, täglich-gewohnheitsmäßigen Treibens, ruhig-schmerzlichen Abschiednehmens bilden die Regel. Bewegtere Vorgänge, wie Heldentaten der Verstorbenen, kommen seltener zur Anschauung. An der Spitze der Denkmäler des 4. Jahrhunderts auf der Grabstätte des Dipylon steht der Grabstein des Dexileos (Abb. 399), der 394 im Reitertreffen vor Korinth den Heldentod erlitt. Hoch zu Rosse, über einen stürzenden Gegner hinwegsprengend, ist der kühne Jüngling hier dargestellt. Bezeichnender für die Zeit sind Grabdenkmäler wie das der Demetria und Pamphile; die eine der beiden gleich gekleideten, halb verschleierten Frauen fügt, die andere steht neben ihr; beide blicken im ruhigen Nebeneinander zum Rahmen heraus. Einen Abschied veranschaulicht ein schöner Grabstein des Nationalmuseums zu Athen (Abb. 400). Alles ist typisch und ideal empfunden; alles spiegelt in handwerksmäßiger Abwandlung die hohe Kunst der großen Meister dieser Zeit wider. Wenigstens sind es griechische Originalarbeiten, die wir hier vor uns haben; und die besten von ihnen, die uns entzücken, rühren auch sicher von wirklichen Künstlern her.

Die Grabreliefs führen uns zum Kunsthandwerk. Als Prachtstück der griechischen Silberschmiedekunst vom Anfang des 4. Jahrhunderts, dem auch Pernice es zuschreibt, sei

nur das berühmte Silbergefäß aus Nikopol (Krim) hervorgehoben, das zu den Zierden der Ermitage in Petersburg gehört. Sein Bauch ist mit prächtigem Rankenwerk geschmückt; sein Schulterfries stellt Skythen dar, die ihre Pferde zähmen und pflegen. Praxitelischen Einfluß meint man in späteren zierlichen Werken der griechischen Kleinkunst zu bemerken. Es handelt sich um die farbig bemalten Tonfigürchen, die in verschiedenen Gegenden Griechenlands, hauptsächlich aber seit 1873 in Gräbern der böotischen Stadt Tanagra gefunden worden und zu Dutzenden in die europäischen Sammlungen gewandert sind. Wir haben es, wie Michaelis es ausdrückt, „mit Produkten des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer vom attischen Kunstkapital zehrenden Provinzialkunst zu tun". Ihre Typen hat Winter gesondert. In Hohlformen gepreßt, sind dieselben Gestalten oft vervielfältigt worden. Unter den Farben, mit denen sie nach dem Brennen geschmückt sind, geben ein zartes Rosa und Hellblau den Gesamtton an. Die meisten stellen Gestalten aus dem Volksleben dar: Frauen und Mädchen in jeder Tracht und Haltung waren am beliebtesten, aber auch Handwerker aller Art, Lehrer mit ihren Schulknaben, Faulenzer und Straßenjungen fehlen nicht. Die Tonfiguren von Tanagra, die Kekulé zusammengestellt hat, bevorzugen Gestalten und Gruppen aus dem Frauen- und Kinderleben. Etwas großzügiger und schlanker erscheinen die gleichzeitigen korinthischen Tonfiguren. Die attischen, die vielfach mit Gefäßen verschmolzen sind, ergehen sich teils in Komödienszenen, teils in mythologischen Darstellungen wie Aphrodite und Eros. Gehören zahlreiche der erhaltenen Figürchen dem 4. Jahrhundert an, so reichen manche von ihnen doch darüber hinaus in die hellenistische Zeit herab; alle aber spiegeln den Kunstsinn, der das ganze griechische Leben verschönte, und die Gestalten dieses Lebens selbst so anschaulich wider, daß ihre Entdeckung fast wie eine neue Kunstoffenbarung wirkte. Die abgebildeten Terrakottabildwerke gehören dem Berliner Museum: die Gruppe von zwei Frauen stammt aus Korinth, die andere ist in Tanagra gefunden (Abb. 401 und 402).

Abb. 397. Die „Diana von Versailles", im Louvre. Nach Photographie. (Zu S. 371.)

Der attischen gegenüber verleugnete die peloponnesische Bildhauerei auch im 4. Jahrhundert ihre Eigenart nicht. Sie bevorzugte nach wie vor den Erzguß und die Darstellung des männlichen Körpers; sie legte nach wie vor ein größeres Gewicht auf die Schilderung der körperlichen Vorzüge als auf die Wiedergabe der seelischen Stimmungen; und sie suchte nach wie vor die Geheimnisse der Kunst mit dem „Verstand der Verständigen" zu ergründen.

Im älteren sikyonischen Künstlergeschlecht ragt zunächst der jüngere Polyklet hervor, den wir als Baumeister in Epidauros tätig fanden (S. 339). Als Bildhauer war er Schüler des

Naukydes (S. 324); Pausanias schreibt ihm z. B. das Kultbild im Tempel des Zeus Philios zu Megalopolis und den Ringer Agenor in Olympia zu. Bezieht sich auch seine Nachricht von Polyklets amykläischer Aphrodite zu Sparta auf den jüngeren, so kann man diese Göttergestalt vielleicht in der schönen, mit dem Schwerte gegürteten Aphrodite des Athenischen Nationalmuseums wiedererkennen.

Abb. 398. Marmorsitzbild des Menander, im Vatikan zu Rom. Nach Photographie. (Zu S. 371.)

Zu den bedeutendsten peloponnesischen Zeitgenossen des Praxiteles gehörte Euphranor, den wir in seiner Eigenschaft als Maler bereits kennen (S. 346). Als Bildhauer war er nicht minder berühmt denn als Maler. Verschiedene seiner Götterbilder waren nach Rom versetzt worden. So sein „Bonus eventus“ (Gott des Gedeihens der Feldfrüchte), ursprünglich jedenfalls ein griechischer Triptolemos mit einer Schale in der Rechten, einer Ähre und Mohnblüten in der Linken; so seine Leto, die ihre Kinder Apollon und Artemis auf den Armen trug. Römische Münzen und Gemmen geben den „Bonus eventus“, kleinasiatische Münzen wahrscheinlich die Leto wieder, wie sie eben mit einem ihrer Kinder auf jedem Arme vor dem Pythondrachen flüchtet. Ein kleines Standbild der Sammlung Torlonia zu Rom stimmt mit dem kleinasiatischen Münzbilde überein. Euphranor stammte aus Korinth. Jene Nachbildungen seines „Bonus eventus“ lassen, trotz ihrer Kleinheit, erkennen, daß seine Gestalten, ihrer Haltung und Stellung nach dem Idolino (S. 318 und 324, Abb. 340) des polykletischen Kreises verwandt, aus der peloponnesischen Schule hervorwuchsen. Seine Selbständigkeit aber zeigte Euphranor darin, daß er, auch in seiner Vorliebe für Rechenkünste Peloponnesier, das von Polyklet ausgebildete System der Proportionen weiter zu entwickeln suchte. Daß das gedrungene, etwas quadratische Ideal des Polyklet nicht für alle Zeiten unverändert bleiben konnte, liegt auf der Hand. Euphranor machte zuerst den Versuch, die Körper schlanker und gefchmeidiger zu bilden. Doch bleibt er auf dem halben Wege stehen. Schon die Alten tadelten, daß die Glieder und Köpfe seiner Gestalten zu groß und massig im Verhältnis zu ihren schmächtigen Leibern seien. Der Stil des Euphranor bildet dementsprechend eine wichtige Übergangsstufe in der Entwickelung der griechischen Kunst. Nur aus dieser Überlieferung heraus hat Six dem Meister Köpfe zugeschrieben wie den des Eubuleus oder Triptolemos in Athen (S. 364, Taf. 66d), Standbilder wie das des Alexanders Rondanini (S. 378, Taf. 66h) in München und das des Poseidon mit dem aufgestützten Fuß im Lateran zu Rom. Andere meinen aus ähnlichen, nicht eben sicheren Gründen den schönen, nach 2000 Jahren aus dem Schiffbruch bei Antikythera geretteten Bronzejüngling des Nationalmuseums zu Athen (Abb. 403) oder gar den schmucken ephesischen „Schaber“ des Wiener Hofmuseums auf Euphranor zurückführen zu können.

Abb. 399. Der Grabstein des Dexileos in Athen. Nach Photographie. (Zu S. 372.)

Der Hauptmeister der peloponnesischen Bildhauerschule des 4. Jahrhunderts war Lysippos, der Freund Alexanders. Lysippos war in Sikyon geboren. Ausschließlich Erzbildner, stellte er fast nur männliche Gestalten dar, verschmähte er den Ausdruck weicher und schwärmerischer Gemütsverfassungen. Dennoch aber brachte er den Pulsschlag neuen Lebens in den stockenden Kreislauf der Säfte der peloponnesischen Kunst. Die Umbildung der „quadratischen" Verhältnisse des Polyklet zu den gestreckteren, schlankeren, gefälligeren Maßen, nach denen die neue Zeit verlangte, wurde unter seinen Händen zum Ereignis; indem er die Köpfe kleiner, die Beine und den Unterleib länger, die Arme schlanker machte, wurde das richtige Verhältnis wieder hergestellt, das Euphranor etwas verschoben hatte. Die Attiker befanden sich, minder theoretisch, zum Teil auf demselben Wege; Lysippos verschloß sich aber auch seinerseits nicht gegen die neue attische Kunstempfindung. In das körperliche Leben seiner Gestalten ging sogar etwas von skopasischem Schwunge über; ihre Beweglichkeit scheint oft von elektrischer Strömung durchzittert zu sein. Um die Beweglichkeit war es ihm überhaupt mehr zu tun als um die wirkliche Bewegung; und damit hängt es zusammen, daß er die volle Körperlichkeit der Rundplastik in höherem Maße zum Ausdruck brachte, als es bisher in der ganzen Weltgeschichte der Kunst der Fall gewesen war. Selbst Myrons Diskuswerfer, selbst Praxiteles' Hermes scheinen für einen flächenhaften Hintergrund, von dem sie sich, hauptsächlich von einer Seite gesehen, abheben, gedacht zu sein. Lysippos stellt seine Gestalten in den freien Raum und bildet sie von allen Seiten durch.

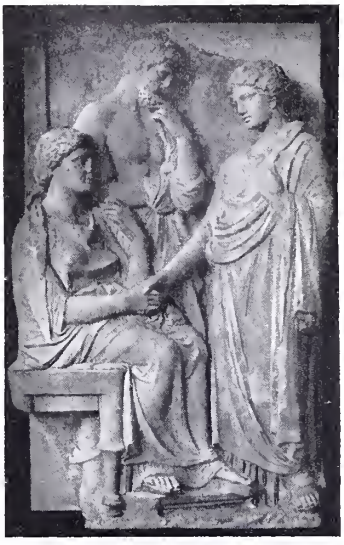


Abb. 400. Athenisches Grabrelief des 4. Jahrhunderts v. Chr., im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie. (Zu S. 372.)

Abb. 401. Zwei Frauen. Farbige Tongruppe aus Korinth. Nach Furtwängler, „Sammlung Sabouroff". (Zu S. 373.)

Zunächst schuf Lysippos männliche Götter; viermal stellte er Zeus dar; am eindrucksvollsten durch seine Größe war sein zwanzig Meter hoher Erz-Zeus auf dem Markte von Tarent, die größte Kolossalstatue des Altertums, bis sie durch die rhodische Statue seines Schülers Chares (S. 379) überflügelt wurde. Für Korinth schuf er den isthmischen Poseidon. Dem Marmor-Eros des Praxiteles zu Thespiä stellte er einen Erz-Eros seiner Hand gegenüber. In dem Kairos, dem Gott der Gelegenheit, schuf er für seine Vaterstadt Sikyon eine jener jüngeren Göttergestalten, die, ursprünglich dem Verstande entsprossen, durch den Volksgeist bald mit persönlichem Leben erfüllt wurden. Von den Helden war Herakles, den er viermal bildete, der Liebling des Lysippos; von irdischen Gestalten bevorzugte er selbstverständlich die olympischen Siegerstatuen. Ohne Namen wird die Darstellung des Apoxyomenos, d. h. des Schabers, erwähnt, eines Jünglings, der sich mit dem Schabeisen vom Öl und Staub und Schweiß der Ringbahn reinigt. Von Schöpfungen dieser Art aber ging der Meister bald zur

wirklichen Bildniskunst über. Als Idealbildnisse seiner Hand werden die des Weltweisen Sokrates und des Fabeldichters Äsopos hervorgehoben. Als Realbildner aber zeigt er sich, auf der Höhe seiner Laufbahn angelangt, in seiner Eigenschaft als königlich mazedonischer Hofbildhauer. Alexander soll verfügt haben, daß er von keinem anderen Bildhauer als Lysippos, von keinem anderen Maler als Apelles, von keinem anderen Steinschneider als Pyrgoteles dargestellt sein wolle. Daß dies nicht wörtlich zu nehmen, wissen wir bereits. Vielleicht aber saß Alexander nur diesen drei Meistern. Lysippos schuf unzählige Bildnisse des mazedonischen Eroberers; am meisten gefeiert wurde sein Standbild mit dem Speere; am großartigsten muß die in der mazedonischen Stadt Dion, später in Rom aufgestellte Gruppe gewesen sein, die Alexander zu Pferde wiedergab, umgeben von den fünfundzwanzig Reiterbildnissen der in der Schlacht am Granikos gefallenen Jünglinge; am lebendigsten aber muß die in Delphi bewunderte Gruppe gewirkt haben, an der außer Lysippos auch Leochares gearbeitet hatte, die große Gruppe, die Alexander mit seinen Gefährten auf der Löwenjagd zeigte.

Abb. 402. Mädchen mit Amor. Bemalte Tonfigur aus Tanagra. Nach Furtwängler, „Sammlung Sabouroff". (Zu S. 373.)

Soweit die Schriftquellen. Erhalten ist von allen Werken des Meisters, die sie feiern, kein einziges. Als alte Nachbildung aber muß allen späteren Kopien lysippischer Werke das Marmorstandbild des Agias, des Siegers im Pankration, das zum thessalischen Weihgeschenk (338—334) des Museums zu Delphi gehört (Abb. 404), vorangestellt werden. Basenstücke des Bronzeoriginals, die in Pharsalos gefunden worden, tragen die Namensinschrift des Lysippos. Das delphische Marmorstandbild zeigt noch das Ringen des Meisters mit der polykletischen Überlieferung und dem skopasischen Attizismus. Die Ansicht Percy Gardners, der unter Zustimmung Ernest A. Gardners die ganze bisherige, von dem vatikanischen „Apoxyomenos" ausgegangene Würdigung des Lysipp für verfehlt hielt, hat nur geringe Nachfolge gefunden. Auch Collignon, der den Agias für eine dem Meister nahestehende Kopie eines Jugendwerkes Lysipps, den Apoxyomenos für die hellenistische Nachbildung eines späteren Werkes des Meisters hält, bleibt dabei, vorzugsweise in diesem den lysippischen Typus verkörpert zu sehen (Abb. 405). Die Handlung des Apoxyomenos, der mit dem Schabeisen in der einen Hand am vorgestreckten anderen Arm sich zu reinigen beginnt, ist unverkennbar; und die schlanken Verhältnisse der Gestalt, der individueller als bisher bei Ringerstatuen durchgebildete Kopf, die schon von Plinius als lysippisch hervorgehobene freie Bildung des Haares, vor allem die Beweglichkeit des sich leicht in den Hüften wiegenden schönen Jünglings entsprechen durchaus den Schilderungen lysippischer Kunstweise. Sodann befindet sich im Palazzo Pitti zu Florenz die Marmorstatue eines in lässiger Haltung stehend ausruhenden Herakles von mächtigen Formen und lysippischen Verhältnissen. Der Untersatz dieses wirkungsvollen Standbildes trägt die Inschrift des Lysippos. Erst seit kurzem weiß man, daß kein Grund vorhanden ist, ihr zu mißtrauen; und seit dieser Zeit erscheint denn der schon lange berühmte „farnesische Herkules" im Museum zu Neapel (Abb. 406), der mit dem florentinischen übereinstimmt, trotz seiner Inschrift „Glykon von Athen" auch nur, wie jener, als eine Kopie nach dem verlorenen ehernen Original des Lysippos. Nur ist die Kopie im Museum zu Neapel,

auf die jener spätere Athener seinen eigenen Namen gesetzt hat, freilich eine weit tüchtigere Leistung als jene florentinische. Nach diesen Werken sind wir berechtigt, auch in einer Reihe anderer Sitz- und Standbilder Nachbildungen lysippischer Schöpfungen zu sehen. Hierher gehört die entzückende schlanke Erzgestalt des Museums zu Neapel, die den nur mit Flügelsohlen bekleideten, auf einem Felsblock ruhenden Götterboten Hermes im Begriff zeigt, aufzuspringen (Abb. 407), hierher der schöne, früher als Jason, dann als Hermes bezeichnete Marmorjüngling des Lansdowne-Hauses in London und der Münchener Glyptothek (hier mit falschem Kopf ergänzt), dessen edle Gestalt im Begriffe ist, vom aufgestützten rechten Fuße die Sandale abzuziehen, hierher der Herakles des Lansdowne-Hauses, hierher aber schließlich auch das schöne Marmorsitzbild des Ares Ludovisi (Abb. 384) im Thermenmuseum zu Rom, dessen Kopf durch Überarbeitung einen mehr skopasischen Charakter erhalten hat.

Abb. 403. Bronzejüngling von Antikythera, im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie der English Photographic Company in Athen. (Zu S. 374.)

Unter den Werken, die uns die Bildniskunst des Lysippos vergegenwärtigen könnten, pflegte man früher die Idealstatue des verwachsenen Fabeldichters Äsopos in der Villa Albani zu Rom voranzustellen (Abb. 408). Nur ihre obere Hälfte ist erhalten. Der kluge Kopf über dem verwachsenen Körper ist außerordentlich geistvoll im Sinne der Überlieferung erfunden. Aber für lysippisch möchten wir sie bei näherer Betrachtung doch nicht halten; sie trägt den Charakter der hellenistischen Kunst; und dasselbe mag von der krausstirnigen Sokratesbüste derselben Sammlung (Taf. 66c) gelten, die mit ihren silenenhaften, aber lebensvoll durchgeistigten Zügen ein Meisterwerk der Charakterzeichnung ist. Von den erhaltenen Bildnissen Alexanders aber, denen Bernoulli ein Buch gewidmet hat, gibt wahrscheinlich die Büste des Louvre (Taf. 66f) mit ihrer gefurchten Stirn, mit ihrem festen und doch „feuchten" Blick, mit ihrem an der einen Seite etwas verkürzten Halsmuskel die deutlichste Anschauung von Lysippos' Alexander-Bildnissen; wenigstens von seinen realistischen Bildnissen des Herrschers. Eine Büste des Kapitolinischen Museums, die, von freierer Lockenbildung umwallt, das ebenfalls etwas seitwärts geneigte Haupt gen Himmel gerichtet zeigt, trägt trotz des Strahlenkranzes, der sie ehemals zu einem Sonnengotte machte, zu viele Merkmale der Kunst des Lysippos und des Typus Alexanders des Großen, als daß wir nicht auch in ihr die Nachbildung einer verklärteren Alexander-Darstellung des großen Meisters von Sikyon erkennen möchten. Einen lysippischen Alexanderkopf erkennt Gardner namentlich in dem des Britisch Museum, und lysippisch blickt sicher der schöne pergamenische Marmorkopf des

Museums in Konstantinopel drein. Das schönste Standbild des Königs aber, dessen Arme und rechtes Bein freilich ergänzt sind, besitzt die Münchener Glyptothek (Taf. 66 h). In heroischer Nacktheit ist er dargestellt. „Er ist als junger Mann gebildet. Der Körper ist kurz und schwer, doch der Kopf sprühend von Feuer und Energie. Wie ein Feldherr blickt er in die Ferne." (Furtwängler.) Als eigentlich lysippisch gilt er der heutigen Forschung jedoch nicht. Die einen denken an Leochares (S. 369), die anderen an Euphranor (S. 374). Dem lysippischen Kreise ist das Urbild dieses Standbildes unter allen Umständen zuzurechnen. Am meisten lysippisch vielleicht erscheint der Herrscher auf dem schönen, in Abusir in Ägypten gefundenen Goldmedaillon des Berliner Museums. Neben dem unbehelmten, von vorn gesehenen Lockenkopf erscheinen Speer und Schild.

Abb. 404. Agias. Jünglingsstandbild nach Lysippos, im Museum zu Delphi. Nach „Fouilles de Delphes". (Zu S. 376.)

Der Nachfolge des Lysippos kann man noch ein anderes, einigermaßen erhaltenes griechisches Originalwerk zuteilen: die große Marmor-Nike von Samothrake, die, obgleich ihr Kopf verloren gegangen, zu den Zierden des Louvre in Paris gehört (Abb. 409): für ihre Ergänzung hat man, freilich nicht ohne Widerspruch, Münzen des Demetrios Poliorketes herangezogen, die, frühestens 294 geschlagen, das Bild der Göttin wiedergeben, das den Seesieg des Demetrios über Ptolemäos (306 v. Chr.) feiert. Die geflügelte Göttin steht auf dem Vorderteil eines griechischen Schiffes. Mächtig ausschreitend, bläst sie die Siegestrompete (Salpinx). Der Luftzug läßt ihr im kunstvollsten und feinsten Faltenwurf sich an sie anschmiegendes Doppelgewand hinter ihr hinauswehen. Die Forscher, die diese Ergänzung nicht gelten lassen, halten die Gestalt für mehr denn hundert Jahre jünger. Jedenfalls ist sie das Werk einer reifen, reichen, ihrer Ziele und Wirkungen sich vollbewußten Kunst.

Dem Kreise und der Schule des Lysippos haben wir nun aber doch noch etwas näher zu treten, selbst auf die Gefahr hin, damit wieder ins 3. Jahrhundert hinabzugeraten. Nicht die nachträglich erfundene Zeiteinteilung, sondern der geschichtliche Zusammenhang entscheidet.

Lysippos' Bruder Lysistratos gilt als der Erfinder des Verfahrens, Gipsabgüsse von lebenden Körperteilen, selbst von Köpfen, zu nehmen. Daß dieses Verfahren die „Naturnähe" der Kunst, die die Zeit verlangte, fördern mußte, liegt auf der Hand. Eben deshalb, aber auch nur deshalb hat man an Lysistratos bei dem zottelbärtigen und zottelhaarigen Erzkopf eines Faustkämpfers aus Olympia im Museum zu Athen erinnert, der in seiner charaktervollen Eigenart fast von erschreckender Natürlichkeit ist. Schrader meint afrikanisches Blut in ihm zu erkennen. Ihm aber schließt sich von fern der Bronzekopf derselben Sammlung (Taf. 66 e) an, der mit jenem Bronzejüngling (Abb. 403) bei Antikythera dem Meere entstiegen ist. Der Körper, zu dem er gehörte, ist auf dem Grunde des Meeres liegen geblieben. Svoronos erklärte das Standbild für das eines argivischen Redners oder Philosophen.

Von Lysippos' Söhnen scheint Daïppos, der z. B. auch einen „Apoxyomenos" geschaffen, sich einfach in den Geleisen seines Vaters bewegt zu haben. Sein zweiter Sohn Boëdas wird nur als Darsteller eines „Anbetenden" genannt, den man in der bekannten anmutigen

Erzstatue des „betenden Knaben" im Berliner Museum (Abb. 410) wiederzuerkennen glaubt. Freilich gibt es hierfür keinen anderen Grund als die offenbar lysippische Schlankheit, Kleinköpfigkeit und Formenreinheit des Knaben, dessen gen Himmel erhobene Arme übrigens ergänzt sind. Der bedeutendste der Söhne des Lysippos muß Euthykrates gewesen sein, von dem Plinius berichtet, daß er, mehr auf die Nachahmung der „constantia" als der „elegantia" seines Vaters bedacht, lieber „im strengen als im anmutigen Stile glänzen wollte". Eine Gestalt aus seinem „Reitertreffen" glaubt man in der herkulanischen Bronzestatuette des Neapeler Museums (Abb. 411) wiedergegeben, die Alexander auf sich bäumendem Rosse darstellt, wie er, unbehelmt nach rechts gewandt, mit dem Schwert auf einen Gegner einhaut. Auch daß Euthykrates Alexander als Jäger gebildet hat, ist überliefert.

Außer seinen Söhnen kommen von den Schülern des Lysippos für uns nur noch Chares von Lindos und Eutychides in Betracht. Chares ist als Schöpfer des Kolosses von Rhodos, der zu den sieben Weltwundern gerechnet wurde, bekannt. Von diesem gewaltigen Erzbild des Sonnengottes Helios, das 284 v. Chr. aufgerichtet wurde, wissen wir nichts weiter, als daß es, 32 m hoch, die größte Bildsäule der Alten Welt war. Der Kolossal-Zeus des Lysippos zu Tarent (S. 375) war überflügelt. Wir stehen hier also vor einer Weiterentwickelung der schon den alten Ägyptern geläufigen Neigung, die geistige Überlegenheit der Gottheit durch übermenschliche Größe zu veranschaulichen; und der Koloß von Rhodos war eben der schon mehr künstlerisch als religiös gemeinte Trumpf, der diese Entwickelung für das Altertum zum Abschluß brachte.

Abb. 405. Marmorstatue des „Apoxyomenos", im Vatikan. Nach Photographie. (Zu S. 376.)

Eutychides hingegen, den einige Forscher als Meister des sidonischen Alexandersarkophags und der Nike von Samothrake ansehen, war hauptsächlich berühmt wegen seiner plastischen Darstellung der Stadtgöttin (der Tyche, des Stadtglückes, wie die Griechen sagten) von Antiochia am Orontes. Diese Gruppe hat sich in kleineren Marmornachbildungen erhalten, von denen die des Vatikans die hübscheste ist (Abb. 412). Mit der Mauerkrone auf dem Haupt, mit Ähren in der mit dem Ellbogen aufs Knie gestützten Rechten, sitzt die in weichen Falten von langem Doppelgewand umflossene Göttin in lässiger Haltung mit übergeschlagenem Beine auf dem Felsen, auf dem auch ihre linke Hand ruht. Ihr rechter Fuß berührt die Schulter des jugendlichen Flußgottes Orontes, der, die Arme wie zum Schwimmen ausbreitend, mit dem Oberkörper aus dem Wasser emportaucht, das den Felsen bespült. Die landschaftliche Lage der reichen Hauptstadt Neusyriens auf einem Felsen über dem Flusse wird durch diese Gruppe lebendig veranschaulicht. Die anthropomorphische Landschaftsplastik steht hier noch völlig an der Stelle des realistischen Stadtbildes. Es ist aber das anschaulichste Stück anthropomorphischer Landschaftsplastik, das uns aus dem ganzen Altertum erhalten ist, ebenfalls der Schlußstein einer Entwickelung, der gegenüber die landschaftliche Naturanschauung der nächsten Zeit sich mit der wirklichen Landschaft künstlerisch abzufinden suchen mußte.

III. Die helleniſtiſche Kunſt in den Diadochenſtaaten und in Griechenland (um 275—27 v. Chr.).

1. Die helleniſtiſche Kunſt am Nil, Orontes und Tigris.

Ein halbes Jahrhundert verſtrich nach Alexanders Tode, bis die „Diadochen", d. h. „die Nachfolger" des kühnen Eroberers, in den verſchiedenen Ländern, in die ſein Reich zerfiel, ihre Dynaſtien begründet und ſich in ihren neuen Reſidenzſtädten am Nil, am Tigris, am Orontes und in Kleinaſien häuslich eingerichtet hatten. Erſt ſeit dieſer Zeit bildete ſich unter dem Einfluß der neuen Weltlage auch jene neue Geſittung und Kunſt des international gewordenen Hellenentums heraus, die wir „helleniſtiſch" zu nennen pflegen. Griechiſch blieb die Grundlage dieſer neuen Geſittung und Kunſt nicht nur an den Stätten, die ſeit tauſend Jahren und länger griechiſch geweſen waren, ſondern auch in den Diadochenſtädten Ägyptens, Meſopotamiens und Syriens. Aber die Grenzen zwiſchen Hellenentum und Barbarentum hatten ſich doch verwiſcht. Zum zweiten Male nahm die griechiſche Kunſt aſiatiſche und ägyptiſche Ströme in ſich auf. Fremde Götter wurden ihr zugeführt. Die Typen fremder Völker wurden nachgebildet. Das Leben und Treiben an afrikaniſchen und aſiatiſchen Geſtaden ſpiegelt ſich in ihr wider.

Abb. 406. Der „farneſiſche Herkules", im Muſeum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 376.)

Noch ſtärker als der Auslandsduft aber macht die Großſtadtluft als ſolche ſich in der helleniſtiſchen Kunſt fühlbar, jene internationale Großſtadtluft, die ſich, von Alexandrien, der unter den Ptolemäern am früheſten entwickelten und zur Ruhe gekommenen Diadochenſtadt, ausgehend, raſch über die ganze gebildete Welt jener Tage verbreitete. Die Bedürfniſſe der neuen Großſtädte ſprechen ſich unmittelbar in der helleniſtiſchen Baukunſt aus. Der Wirklichkeitsſinn der großſtädtiſchen Bevölkerungen führte die übrigen Künſte einer zunehmenden „Naturnähe" in die Arme. Die großſtädtiſche Empfindſamkeit, die ſich nach dem „verlorenen Paradieſe" der Natur zurückſehnt, brachte in der Malerei und in der Reliefbildnerei die Landſchaftskunſt zu ſelbſtändiger Entwickelung. Dazu die Gelehrſamkeit, die mit Begriffen zu ſpielen liebte und der Verkörperung abſtrakter Dinge durch die Kunſt Vorſchub leiſtete! Dazu die kräftige Sinnlichkeit, die, wie im Leben, ſo gelegentlich auch in der Kunſt ihre Orgien feiern wollte! Dazu die Tändelſucht, die ohne die Vervielfältigung und Verkindlichung des Eros, die die Welt mit kleinen geflügelten Liebesgöttern erfüllten, nicht mehr auskam! Bei alledem erſcheint die Weiterbildung, die die griechiſche Kunſt durch alle dieſe neuen Triebe erfuhr, ſo organiſch und natürlich, daß man ſich fragt, ob die Entwickelung ſich nicht auch ohne die weltgeſchichtlichen Ereigniſſe, die die helleniſche Welt zur helleniſtiſchen machten, in denſelben Bahnen vollzogen haben würde.

Auch daß die römiſche Herrſchaft ſich nach der Einnahme und Zerſtörung von Korinth (146 v. Chr.) über alle Mittelmeerländer ausbreitete, tat der Weiterentwickelung der helleniſtiſchen

Geſittung und Kunſt keinen Abbruch. Die römiſchen Sieger bekannten ſich ſo gut wie die mazedoniſchen Könige zur Fahne der Künſte und Wiſſenſchaften der beſiegten Hellenen. Die Durchdringung des Geiſteslebens der neuen italiſchen Weltſtadt am Tiber mit dem Kunſtſinn des helleniſtiſchen Oſtens bedeutete nicht einmal eine entſcheidende Neuerung. Hatten in Unteritalien und Sizilien die griechiſchen Künſte doch von jeher ein wohlbegründetes Heimatrecht beſeſſen. Hatten die Künſte Etruriens ſich doch von Anfang an in engem Zuſammenhang mit denen Griechenlands entwickelt. Wenn man den altitaliſchen Einſchlag in die junge römiſche Kunſt nicht überſchätzt, wird man den Streitfragen, die ſich an den römiſchen oder helleniſtiſchen Urſprung gewiſſer Kunſtſtrömungen der letzten Zeiten der Republik und der erſten Kaiſerzeit knüpfen, keine allzugroße Wichtigkeit beimeſſen. Wenn wir die helleniſtiſche Kunſt Italiens gleichwohl im weſentlichen erſt in den nächſten Hauptabſchnitt verweiſen, ſo folgen wir dabei mehr dem Bedürfnis, den Stoff zu gliedern, als einer Notwendigkeit, die helleniſtiſche Kunſt Roms von der des Oſtens zu trennen.

Abb. 407. Hermes. Erzſtatue im Muſeum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 377.)

Die Baukunſt der neugegründeten großen Hauptſtädte, wie Alexandrias am Nil, Antiochias am Orontes, Seleukias am Tigris, kennen wir eigentlich nur aus den Berichten ſpäterer Schriftſteller. Dieſe aber laſſen keinen Zweifel an der Pracht der öffentlichen Gebäude dieſer Städte und an der großartigen Regelmäßigkeit ihrer Anlage, die ſich zugleich nicht ſelten maleriſch den Geländeverhältniſſen anſchloß. Unter den Gebäuden ragten die Königsburgen, zu ganzen Stadtvierteln angewachſen, hervor. An ſie reihten ſich in Alexandrien Gebäude wie das Muſeum, das die Gelehrtenrepublik beherbergte, die öffentliche Bibliothek und die Hauptheiligtümer an. Anderſeits nahmen die Bauten für Volksſpiele, die Theater, die Rennplätze und die Stätten der vorbereitenden Leibesübungen, die ſich von einfachen Ringplätzen zu ſtattlichen Paläſtren und weiträumigen, mit Badeanſtalten (Thermen) verbundenen Gymnaſien entwickelten, einen immer größeren Raum ein.

Das helleniſtiſche Wohnhaus behielt die althelleniſche Trennung in Männer- und Frauenwohnung bei. Die Entwickelung zum Periſtylbau des helleniſtiſchen Wohnhauſes, das Vitruv beſchreibt, hatte ſich jetzt vollzogen. Säulenhöfe, die je nach Bedarf vermehrt werden konnten, bildeten die künſtleriſchen Mitten des Hauſes; an ſie ſchloſſen ſich die Säle und Gemächer an, die in der Regel von ihnen ihr Licht empfingen. Mit Metall- oder Steinplatten oder Stuckverkleidungen wurden die Wände geſchmückt, die in ſenkrechter Richtung durch Halbſäulen- oder Wandpfeilerſtellungen, in wagerechter Richtung durch deutliche Scheidung der Sockel, Hauptfelder, Frieſe und Simſe gegliedert wurden.

Bei alledem blieb die Säule die künſtleriſche Grundlage der helleniſtiſchen Baukunſt. Säulenhallen, Säulenhöfe und Säulentore ſpielten in den helleniſtiſchen Städten eine größere

Rolle als je. Neben dem Säulen- und Balkenbau, der manchmal zu mehreren Stockwerken emporstrebte, trat nunmehr aber als zweite ebenbürtige Bauart der Gewölbebau allmählich hervor. Daß die Gewölbe- und Kuppelbauten von Sarvistan und Firuz-Abad in Persien die Vorbilder der gesamten europäischen Gewölbe- und Kuppelbaukunst gewesen, wie Dieulafoy annahm, wäre freilich selbst dann nicht zuzugeben, wenn man sie nicht erst der Sassaniden-, sondern schon der Arsakidenzeit zuschriebe. Bereits in Babylon fehlte es nicht an Vorbildern der Gewölbekunst; und von Babylon nach Seleukia, von dort nach Antiochia und Alexandria war der Weg gewiesen. Daß der Tempel des Serapis, des ägyptischen Griechengottes, in Alexandrien in seinen unteren Teilen gewölbt war, berichten alte Schriftsteller. Fr. Adler hat den Gewölbebau schon 1871 nachdrücklich für die hellenistische Baukunst in Anspruch genommen; und die namhaftesten Archäologen und Baugelehrten sind ihm seitdem in dieser Auffassung gefolgt. Übersichtlich hat Delbrück alle erhaltenen Gewölbebauten der hellenistischen Zeit zusammengestellt. Bei alledem aber bleibt es dabei, daß wirkliche Kuppelbauten, die den Gewölbebau künstlerisch verwerten, im vorrömischen hellenischen Osten noch nicht nachgewiesen worden sind.

Abb. 408. Äsopos. Büste in der Villa Albani zu Rom. Nach Photographie. (Zu S. 377.)

Abb. 409. Marmor-Nike von Samothrake, im Louvre. Nach Photographie. (Zu S. 378.)

Leider haben sich von den östlichen hellenistischen Großstädten, in denen die Baukunst der Zeit, wenn auch wahrscheinlich großenteils in vergänglichem Backsteinmaterial, ihre eigensten und großartigsten Eigenschaften entfaltet haben muß, nur äußerst geringe Trümmer erhalten. Schreibers Ausgrabungen in Alexandrien haben keine großen Ergebnisse gehabt. Doch haben sie immerhin einige alexandrinische Säulenkapitelle von seltener Freiheit der Mischbildung und seltener Feinheit der Ausführung zutage gefördert (Abb. 413). Vielleicht tragen auch R. Foersters Berichte aus Antiochia am Orontes dazu bei, erfolgreiche Ausgrabungen in dieser zweiten Hauptstadt des Hellenentums anzuregen; und nach Antiochia muß Seleukia an die Reihe kommen. Bis dahin wird die Geschichte der Baukunst am Nil, Orontes und Tigris allerdings ein nur mit Vermutungen und Schlüssen ausgefülltes Blatt bleiben.

Schon Plinius läßt die griechische Künstlergeschichte in den ersten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts v. Chr. versiegen und erst in der Mitte des 2. Jahrhunderts wieder Meister

erzeugen, die in ihrer Art angesehen, wenn auch den älteren nicht ebenbürtig gewesen seien. Das Stückchen Wahrheit, das dieser Darstellung zugrunde liegen mag, läßt sich schwer herausschälen. Jedenfalls sehen wir von nun an in der Alten Welt nur noch versprengte Künstlernamen oder Künstlergruppen auftauchen; und die meisten dieser Namen kennen wir sogar nur aus den Künstlerbezeichnungen an erhaltenen Kunstwerken. Die Kunstwerke, nicht die Künstler, rücken daher jetzt wieder in den Vordergrund der Entwickelungsgeschichte.

Abb. 410. Betender Knabe, Bronzestandbild im Museum zu Berlin. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz. (Zu S. 379.)

Kaum verknüpft mit einheimischen Künstlernamen tritt uns zunächst die Kunst Alexandriens, des Mittelpunktes des geistigen, wissenschaftlichen und schriftstellerischen Lebens dieses Zeitraumes, entgegen. Erst seit Helbigs, Michaelis', Maus, Schreibers, Thierschs und Bissingens Forschungen können wir uns ein einigermaßen klares Bild von der alexandrinischen Kunst im engeren Sinne des Wortes machen, wobei die Grenzen zwischen allgemein Hellenistischem und eigenartig Alexandrinischem freilich nicht immer feststehen.

Gleich ein Besuch Alexandriens aber führt uns vor Augen, wie wenig sich von der Baukunst der neugegründeten Großstädte des Ostens erhalten hat. Selbst den Grundplan der Stadt vergegenwärtigen die Schriftquellen uns deutlicher als die Ausgrabungen. Höher als 100 m erhob sich auf der Pharos-Insel vor der Stadt der erste berühmte Leuchtturm der Welt, der Pharos, der allen späteren Leuchttürmen den Namen gab und dem ganzen mittelalterlichen Turmbau als Vorbild diente. Der Wunderbau, über den Adler und Thiersch Untersuchungen angestellt haben, war um 280 v. Chr. von dem Knidier Sostratos errichtet worden. Heute überragt die Stadt nur noch die hohe granitene Pompejussäule korinthischen Stils, die erst in römischer Zeit an der Stelle des hellenistischen Serapistempels errichtet wurde, zu dem sie vielleicht gehört hat. Die großen öffentlichen, mit allem Glanze der damaligen Neuzeit ausgestatteten Bauten, wie das Museum, das Gymnasium, die Bibliothek und das Theater, schlossen sich dem Königsschloß an, das sich am inneren Hafenhalbrund erhob. Auf dem Westkopf des Hügels Kom-ed-Dik dehnte sich die berühmte Königsmetropole mit dem Grabmal Alexanders; auf seinem Ostkopf lag inmitten eines großen Naturparks das Paneion, das aussichtsreiche Heiligtum des Pan. Über die Anwendung des Gewölbebaues in Alexandrien läßt sich auch mehr ahnen als feststellen. Ein Tonnengewölbe und eine Flachkuppel erscheinen auf kleinen Nebenbauten eines ägyptischen Landschaftsbildchens der Pitture d'Ercolano, und flache Tonnengewölbe aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. treten uns in den Grabanlagen bei Alexandrien entgegen, die Thiersch veröffentlicht hat.

Die merkwürdigen, mehr oder weniger von Alexandrien abhängigen Felsenfassaden Arabiens, von denen die von Hegra und Petra am bedeutendsten sind, stehen, wie sich aus den Forschungen Puchsteins, Brünnows, Domaszewskis und Dalmans ergibt, am Anfang dieses Zeitraums als Pylonenbauten mit Stufenzinnen, ägyptischen Hohlkehlen usw. noch ganz unter altorientalischem Einfluß. Allmählich erst dringt die hellenistische Formensprache ein, der z. B. die merkwürdigen, verzierungslos glatten, herausgebogenen korinthisierenden Kapitelle dieser Fassaden (Abb. 523) entstammen. Die baukünstlerisch bedeutsamsten dieser Felsenbauten gehören aber erst der nachchristlichen römischen Zeit an. Wir kommen auf sie zurück.

Als griechisch-ägyptischer Maler wird Demetrios genannt, der um 180—150 v. Chr. als Landschaftsmaler in Rom tätig war. Der Verfasser dieses Buches hat in seinem Jugendwerke „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker" ausführlicher über ihn gesprochen, ist aber auch später, unter Zustimmung von Pfuhl, Rostowzew und anderen, auf die Frage nach der Heimat der antiken Landschaftsmaler zurückgekommen. Demetrios nur für einen Maler landschaftlich gestalteter Landkarten zu erklären, ist, wie schon Helbig nachgewiesen hat, der gesamten Sachlage nach untunlich. Auf Ägypten weist auch der Name des Serapion hin, der später in Rom, wie Plinius meldet, „Szenen vorzüglich malte", aber „Menschen nicht malen konnte". Schon hierdurch wird bestätigt, daß wir Alexandrien für den Ausgangspunkt der hellenistischen Landschaftsmalerei halten dürfen. Wer nicht zugeben will, daß die griechische Figurenmalerei schon seit Zeuxis, wo es angebracht war, zusammengeschlossene Hintergründe darstellte, wird doch nicht leugnen, daß sie bald nach der Zeit Alexanders des Großen diesen Schritt getan hat. Besonders in einer Beschreibung der „Hochzeit des Peirithoos" des Malers Hippys von Athen oder von Rhegion wird die natürliche räumliche Durchbildung hervorgehoben. Die Malerei aber ging jetzt noch einen Schritt weiter. Sie verkleinerte die Figuren, so daß sie, wie in den in Rom zur Zeit des Augustus gemalten Odysseelandschaften des Vatikans, zur Staffage der Landschaften herabsanken, ja sie befreite die Landschaft schließlich völlig von historischen und mythologischen Begebenheiten, wie die zahlreichen erhaltenen Landschaftsbilder der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens es zeigen. Daß diese Entwickelung nicht etwa, wie nach Robert und Wickhoff namentlich Rodenwaldt feinsinnig ausgeführt hat, erst auf römischem Boden und aus römischem Empfinden heraus, wenn auch wohl erst nach der römischen Eroberung Griechenlands, vor sich gegangen, spricht sich schon darin aus, daß selbst die lateinische Sprache die Landschaft in der Kunst mit dem griechischen Ausdrucke topia bezeichnete, wie auch die Inschriften jener Odysseelandschaften, auf die wir zurückkommen, in griechischer Sprache abgefaßt sind. Wir halten es nach wie vor für wahrscheinlich, daß die Vorbilder der römischen Odysseelandschaften, deren versuchte Herabrückung in die Zeit Trajans schon Mau und Winter widerlegt haben, so gut wie die Vorbilder einer großen Anzahl der

Abb. 411. Alexander der Große zu Pferde. Bronzestatuette im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 379.)

Wandgemälde der vom Veſuv verſchütteten Orte im helleniſtiſchen Oſten zu ſuchen ſind; auf Alexandrien weiſen wenigſtens die zahlreichen ägyptiſierenden, mit Pygmäen, Krokodilen und Palmen ausgeſtatteten Darſtellungen zurück, die in Pompeji gefunden werden. Daß auf helleniſchem und helleniſtiſchem Boden keine „illuſioniſtiſchen" Landſchaften, wie jene Odyſſeelandſchaften, wiedergefunden worden, erklärt ſich daraus, daß dort eben nur Grabkammerbilder wieder ausgegraben worden ſind. Vitruv, der römiſche Schriftſteller, der der Odyſſeelandſchaften als Schöpfungen der „Alten" gedenkt, behauptet auch gar nicht, daß dieſe ihre Gräber, ſondern nur, daß ſie Wandelgänge mit derartigen Landſchaften geſchmückt haben.

Abb. 412. Stadtgöttin von Antiochia nach Eutychides. Marmorgruppe im Vatikan. Nach Photographie. (Zu S. 379.)

Die Gemälde Roms, Pompejis und Herculaneums, die im Sinne dieſer Odyſſeelandſchaften eigentliche Wandgemälde ſind, laſſen ſich leicht von der großen Maſſe der übrigen ausſondern, die ſich durch ihre geſchloſſene Haltung in feſter Umrahmung als auf die Wand gemalte Nachbildungen von Tafelgemälden zu erkennen geben. Sind doch manche umrahmte Gemälde innerhalb der großen Wandmalereien dieſer Art ſchon durch ihre Anbringung deutlich als aufgeſtellte, Säulengerüſten vorgeſchobene oder kapellenartigen Säulenmittelbauten eingeſchobene Tafeln gekennzeichnet, einige von ihnen ſogar durch die mitgemalten Holztüren, mit denen ſie geſchloſſen werden konnten.

Wie Tafelgemälde dazu kommen, auf Wandgemälden nachgeahmt zu werden, erklärt ſich aus der Geſchichte der helleniſtiſchen Wanddekoration. Aufgehängt geweſene wirkliche Holztafelbilder haben ſich freilich erſt in helleniſtiſch-römiſchen Häuſern des Fayum, die Rubenſohn veröffentlicht hat, wiedergefunden. Aber wir müſſen annehmen, daß ſchon im 4. Jahrhundert die Tafelgemälde bekannter Meiſter in den griechiſchen Wohnhäuſern vor der Mitte des Wandfeldes teils aufgeſtellt, teils aufgehängt, teils aber auch wohl wirklich ſchon in ſie eingelaſſen zu werden pflegten. Dies wird ſich auch keineswegs überall geändert haben, als in helleniſtiſcher Zeit die Täfelung der Wände mit Marmor- oder mit Metallplatten in Aufnahme kam, wenn dieſe Täfelungen auch in manchen Fällen dazu führten, daß die Gemälde, in Moſaik nachgebildet, auf den Fußboden hinabglitten, in anderen Fällen zur Folge hatten, daß ſie in Metall- oder Marmorrelief überſetzt wurden. Daß aber nicht alle Hausbeſitzer der helleniſtiſchen Zeit ſich eine ſo koſtbare Ausſchmückung der Wände geſtatten konnten, iſt eigentlich ſelbſtverſtändlich, und als die Tafelgemälde der großen Meiſter ſeltener und die Nachbildung der Marmorwände erſt in Stuck, dann in

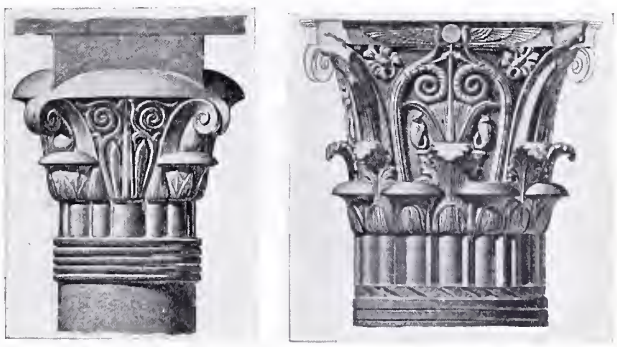


Abb. 413. Alexandriniſche Miſchkapitelle, im Muſeum zu Alexandrien. Nach Schreiber. (Zu S. 382.)

Malerei auf dem Stucke häufiger wurde (sogenannter „erster Stil"), ergab es sich von selbst, daß die Tafelgemälde innerhalb der ganzen Dekoration mit ihrer Sockel-, Säulen-, Fries- und Simsgliederung in Freskomalerei nachgebildet wurden. Daß der „zweite", architektonisch noch mögliche Stil dieser Wandarchitektur-Malerei von Alexandrien ausgegangen, wird allgemein zugestanden; und die alexandrinischen Wandmalereien, deren geringe Reste im Museum zu Alexandrien aufbewahrt werden, erweisen sich wirklich als Vorläufer gemalter pompejanischer Wandarchitekturen, die, einmal mit dem Pinsel ausgeführt, sich immer mehr von den Gesetzen architektonischer Gestaltung lossagten und allmählich zu phantastischen Scheinarchitekturen wurden. Noch dem ersten Stil gehören die von Thiersch veröffentlichten Wandmalereien zweier Grabanlagen des 2. Jahrhunderts v. Chr. bei Alexandrien an. Auf die römischen und kampanischen Wandgemälde als solche aber wollen wir erst bei der Besprechung der hellenistischen Kunst in Italien eingehen.

Abb. 414. Hellenistische Silberschale, im Berliner Museum. Nach Winnefeld.

Die in den Museen von Alexandrien, Kairo und Neuyork aufbewahrten bemalten Grabstelen aus Alexandrien, über die Pfuhl berichtet hat, sind zu schlecht erhalten, um zu Schlüssen zu verleiten. Von erhaltenen alexandrinischen Tafelgemälden ließe sich, abgesehen von jenen griechisch-römischen des Fayum (S. 385), überhaupt nichts berichten, wenn nicht auf ägyptischem Boden zahlreiche als Mumienmasken auf dünne Holztafeln gemalte Bildnisse wieder ausgegraben worden wären, von denen nach der Ansicht mancher Forscher einige bis in die Ptolemäerzeit zurückreichen könnten. Gerade diese Mumienbildnisse sind in jener ganz breiten, mit unverschmolzenen Pinselstrichen den Schein lebendigster Wahrheit erreichenden Malweise gearbeitet, die sich erst nach der Zeit des Apelles, wie achtzehnhundert Jahre später in Europa erst nach der Zeit Raffaels und Correggios, ausgebildet hatte; und gerade diese Tafeln vergegenwärtigen uns vielleicht die im übrigen verlorene Spateltechnik der enkaustischen Wachsfarbenmalerei der Alten. Da Edgar jedoch dargetan hat, daß sie wohl alle, wie jene Haustafelbilder des Fayum, erst der römischen Kaiserzeit angehören, so kommen wir auch auf sie erst später zurück.

Abb. 415. Silberschale von Boscoreale, im Louvre. Nach Engelmann, „Pompeji".

Den Übergang zur alexandrinischen Plastik bilden die hellenistischen Reliefs, deren Sammlung und Untersuchung zunächst Theodor Schreiber unternahm, der die meisten der im malerischen Reliefstil gehaltenen Bildtafeln unserer Sammlungen für alexandrinische Schöpfungen des 3. und 2. Jahrhunderts v. Chr. hielt. Wickhoffs Ansicht, daß die meistgenannten Arbeiten dieser Art erst in der Zeit des Kaisers Augustus in Rom ausgeführt worden seien, beeinträchtigte die Hauptausführungen Schreibers freilich um so weniger, als auch

Wickhoff zugab, daß diese Bildwerke von griechischen Händen gearbeitet und hellenistischen Ursprungs seien. Aber in ihrem ganzen Umfang lassen Schreibers Ausführungen sich doch nicht aufrechterhalten. Schärfer zwischen den früheren, östlich hellenistischen und den späteren, römisch hellenistischen Arbeiten hat neuerdings Sieveking unterschieden.

Die Toreutik, die Kunst, gegossene oder gehämmerte Metallarbeit durch Ziselierung zu vollenden, ja oft erst zum Kunstwerk zu machen, wäre nach Schreiber die Mutter der hellenistischen Reliefbildnerei gewesen. Der Steinbildner, meint Schreiber, meißele sein Relief von der vorderen Fläche nach innen; der Metallbildner treibe sein Relief dagegen von der Grundfläche aus in die Höhe, wodurch es nach außen an einigen Stellen weiter vorspringen, an anderen zurückbleiben könne. Indessen nehmen die meisten neueren Forscher mit Sieveking an, daß dieser malerische Reliefstil, der mit stark wechselnden Erhebungen, kühnen Unterschneidungen und Loslösungen vom Grunde arbeitet, keineswegs auf den frühhellenistischen Metallreliefstil zurückgehe, der vielmehr noch ziemlich schlicht mit gleichmäßigen Erhebungen ohne Unterschneidungen ausgestattet sei, sondern durch die wirklich erst im hellenistischen Rom, im 1. Jahrhundert v. Chr., aufgekommene Arbeit nach vorgebildeten Ton-, Wachs- oder Gipsmodellen bedingt sei. Dementsprechend werden zunächst die toreutischen Arbeiten dieser stark erhöhten und bewegten Art, wie sie namentlich in vielen Metallgefäßen des Hildesheimer Silberfundes im Berliner Museum, des Schatzes von Bernay im Münzkabinett zu Paris, des Silberschatzes von Boscoreale im Louvre und in vielen einzeln gefundenen antiken Metallgefäßen erhalten sind, den römischen Griechen des 1. Jahrhunderts v. Chr. oder einer noch späteren Zeit zurückgegeben. Als echt hellenistisch hingegen werden z. B. die flach behandelten Reliefs des Neoptolemos- und des Zentaurenbechers der Münchener Sammlung, ein um 1909 in Delos gefundenes metallenes Flachbild eines bacchischen Opfers, das nach Paris gekommen zu sein scheint, und die von Winnefeld veröffentlichten Silberembleme aus Miletopolis in der Berliner Sammlung (Abb. 414) bezeichnet. Nicht vor dem 1. Jahrhundert v. Chr. werden danach die stärker herausgetriebenen silbernen Zentaurenbecher des Neapeler Museums und die Zentaurenbecher von Bernay in Paris entstanden sein; und ob die Arbeiten dieser Art alexandrinisch sind, ist mindestens fraglich. Alexandrinisch aber sind ohne Zweifel die von Hekler veröffentlichten hellenistischen Bronzegefäße des Museums von Budapest, von denen die Pfanne im Innenrund mit einer Nillandschaft geschmückt ist, die Hydria von einem ägyptisierenden Götterfries umzogen wird; alexandrinisch wird auch die 1895 in Boscoreale gefundene Silberschale in Paris sein, die das vergoldete Brustbild der „Alexandreia" selbst (Abb. 415) zeigt; und als alexandrinisch möchten wir auch die von Perniee veröffentlichten, in Ägypten selbst gefundenen köstlichen Silberschalen aus Hermopolis, die Heraklesschale und die Mänadenschale des Berliner Museums, ansprechen, die Sieveking freilich erst dem 3. nachchristlichen Jahrhundert zuschreibt. Jedenfalls hat sich uns in den hellenistischen Metallgefäßen aller dieser Arten eine neue Welt von Schönheit erschlossen; und jedenfalls weisen manche von ihnen auf die hellenistische Alexanderstadt am Nil zurück.

Abb. 416. Hildesheimer Silberkrater, im Berliner Museum. Nach der „Zeitschrift für bildende Kunst", IV. (Zu S. 388.)

Auf den Gefäßen dieser Art können wir auch am deutlichsten die Weiterbildung der griechischen Rankenornamentik in hellenistischer Zeit verfolgen. Diese Weiterbildung

bestand zunächst, wie Riegl gezeigt hat, in der Ausdehnung ihres Verwendungsgebietes. Der ganze Bauch mancher Gefäße, wie schon der des Hildesheimer Silberkraters im Berliner Museum, ist mit Rankenwerk besetzt, in dem Palmetten- und Akanthusmotive mit anscheinend naturalistischen, perspektivisch gebildeten Blütenkelchen verschiedener Art ausgestattet sind. Sodann werden Tier- und Menschengestalten immer häufiger in dieses Rankenwerk verwoben. Echt hellenistisch, ja vielleicht echt alexandrinisch sind die leichten Kindergestalten, die auf jenem Hildesheimer Silberkrater dem Rankengeschlinge eingestreut sind (Abb. 416). Endlich sehen wir hier und da, als Vorklang nachklassischer Entwickelungen, auch bereits ein Abweichen von

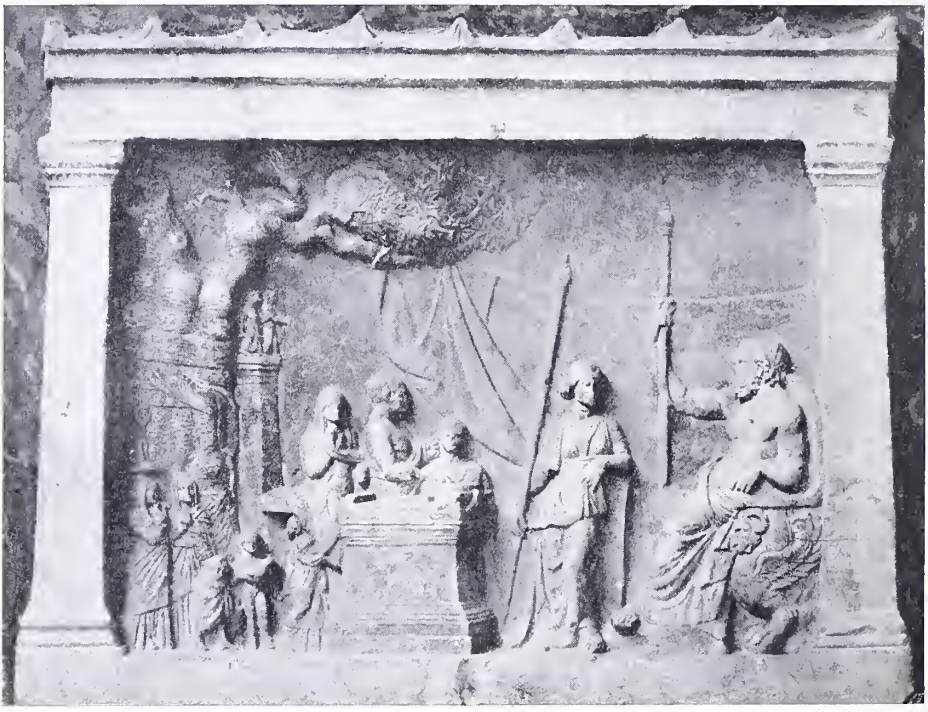


Abb. 417. Hellenistisches Relief, in der Glyptothek zu München. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

dem Naturgesetz, nach dem die Blätter und Blüten nur die Bekrönung der Stengel bilden. Das Akanthusblatt, das die flachstilisierte Palmette und die deutlich als Stengel gekennzeichnete Ranke immer mehr verdrängt, wird schließlich selbst zur Ranke.

Mit den Reliefs der alexandrinischen Metallgefäße haben die „im malerischen Sinne umgebildeten" hellenistischen Marmorreliefs, die allem Anschein nach als Wandschmuck gedient haben, die nächste Verwandtschaft. Aber gerade auch auf diesem Gebiet müssen wir mit Sieveking schärfer als bisher zwischen den noch in gleichmäßigem Reliefstil behandelten und mit örtlich bedingten landschaftlichen Zutaten ausgestatteten, echt hellenistischen Darstellungen, die oft schon malerisch genug wirken, und den späteren, von römischen Griechen im 1. Jahrhundert geschaffenen Reliefs unterscheiden, die mit ihren ungleichen Erhebungen, ihren vielen Unterschneidungen und ihrem beziehungslos landschaftlichen Hintergrund eine festumrissene Gruppe unter den in Italien gefundenen antiken Reliefbildwerken bilden. Zu diesen späteren Arbeiten rechnen wir jetzt auch mit Sieveking die hellenistischen Landschaftsreliefs von der Art

der Brunnenbilder der Wiener Sammlung und die hohen Marmortafeln des Palazzo Spada in Rom, auf die wir ſpäter zurückkommen. Das Entſcheidende liegt, außer in der Art der Reliefarbeit, in der Behandlung der landſchaftlichen Beſtandteile der Darſtellungen, die in der eigentlichen helleniſtiſchen Zeit ſo gut wie die Figuren noch in reliefmäßiger Fühlung mit dem Grunde bleiben, in der römiſch-helleniſtiſchen Kunſt aber die ganze Bildfläche in einem Maße überwuchern, wie es einer noch ſtilvoll empfindenden Reliefbildnerei auch bei der ſtärkſten landſchaftlichen Empfindung unmöglich wäre. Als echt helleniſtiſche Reliefs mit landſchaftlichen Zutaten ſehen wir daher zunächſt die ſchöne, von einer Platane beſchattete Opferdarſtellung der Münchener Glyptothek (Abb. 417) und das Dolonrelief in Wien an, auf dem Odyſſeus und Diomedes hinter einer Platane Dolon beobachten; und von den eigentlichen Landſchaftsidyllen dieſes Reliefſtils gehört das des Bauern mit ſeiner ſaugenden Kuh und ihrem ſaugenden Kalbe im Vatikan noch hierher, wogegen das bekannte Münchener Relief dieſer Art ſchon den vielleicht erſt in Rom im 1. Jahrhundert v. Chr. ausgebildeten „Gipsmodellſtil" zeigt. Daß jene älteren Reliefs gerade alexandriniſchen Urſprungs ſind, iſt übrigens nicht ausgemacht. In der kleinaſiatiſchen Kunſt werden wir Ähnlichem begegnen.

Abb. 418. Ptolemäos II. und Arſinoe. Alexandriniſche Kamee im Wiener Hofmuſeum. Nach Photographie des Wiener Hofmuſeums.

Zu den alexandriniſchen Reliefbildniſſen leiten die Grabſteleu-Reliefs der Friedhöfe Alexandriens hinüber, die Pfuhl zuſammengeſtellt hat. Die meiſten von ihnen befinden ſich im Muſeum von Alexandrien. Das älteſte, das aus attiſchem Marmor beſteht, zeigt eine ſinnend neben ihrer Dienerin daſitzende Frau. Sie iſt offenbar noch aus Attika eingeführt. Die meiſten aber, die aus alexandriniſchem Kalkſtein gemeißelt ſind und noch Reſte früherer Bemalung tragen, ſtellen Gruppen oder Einzelgeſtalten in der freieren helleniſtiſchen Formenſprache dar. Fein empfundene kleine Reliefbildniſſe zeigen ſodann die Diadochenmünzen dieſer Zeit. Die ägyptiſchen Ptolemäermünzen wetteifern mit den ſyriſchen der Antiochiden in lebendig vornehmer Darſtellung der Fürſtenbildniſſe. In dem kleinen Maßſtabe werden auch fortwährend noch koſtbare Steine teils vertieft, teils erhaben geſchnitten. Pyrgoteles, der berühmteſte Steinſchneider zur Zeit Alexanders des Großen, hatte in dieſer Beziehung ſchulbildend gewirkt. Die erhaben geſchnittenen Steine (Kameen) nahmen in Alexandrien oft anſehnliche Größe an; und gerade die anſehnlichſten dieſer koſtbaren Kunſtwerke, die Prachtkameen der Kabinette zu St. Petersburg und zu Wien, die die Doppelbildniſſe Ptolemäos' II. und der Arſinoe (Abb. 418) geſchickt und prächtig aus den verſchiedenen Farbenſchichten des Steines herausgearbeitet zeigen, verraten ſchon durch die dargeſtellten Fürſten ohne weiteres ihren alexandriniſchen Urſprung. Weite Blicke in die eigenartige

Abb. 419. Alexandriniſches Onyxgefäß, im Muſeum zu Braunſchweig. Nach Photographie. (Zu S. 390.)

kleine Kunstwelt der geschnittenen Steine eröffnet Furtwänglers Werk über sie. Bald ging man so weit, ganze Gefäße aus Halbedelsteinen zu schneiden und in halb erhabener Arbeit zu verzieren. Die Onyxgefäße der Museen zu Braunschweig (Abb. 419) und zu Neapel sind die prächtigsten Beispiele dieser Art; und von ihnen trägt das Neapeler Gefäß (die sogenannte Tazza Farnesina) in seinem Innenbilde, das ein Fest am Nil veranschaulicht, seinen Heimatschein deutlich zur Schau.

Die alexandrinische Rundplastik ist nicht weniger mannigfaltig als die alexandrinische Reliefkunst, zeugt aber ebensowenig wie diese von ernstem geschichtlichen Stil und großem heroischen Aufschwung. Auf den ägyptisch-griechischen Mischstil dieser Zeit (S. 108—109) wollen wir hier nicht zurückkommen. Aber auch innerhalb des rein hellenistischen Stils erkennen wir, wie Zeus dem Serapis (S. 369, zu Bryaxis), Aphrodite der Isis, Eros dem Harpokrates, dem Säugling-Knaben, der den Finger an den Mund legt, angenähert wird. Namentlich Reliefs und kleine Bronzestatuetten sind zu nennen, von denen Hekler die alexandrinischen Aphroditestatuetten des Louvre und des British Museum zusammengestellt hat. An Büsten und Statuen der Ptolemäer fehlt es nicht völlig; doch lassen sie sich nicht mit Sicherheit auf bestimmte Persönlichkeiten beziehen. Dagegen reden einige Dichterbüsten idealistischer und realistischer Art, die neuerdings Alexandrien zugewiesen werden, eine eindringliche Kunstsprache. Die schöne Marmorbüste des blinden Sängers Homer, die zugleich die körperliche Blindheit und die geistige Hellsichtigkeit des Dichters ergreifend zum Ausdruck bringt, hat sich in mehreren Beispielen, unter anderem in den Hauptmuseen von London, Paris und Neapel (Abb. 420) erhalten. Man pflegt sie zu dem Homereion, dem Homerheiligtum des Ptolemäos Philadelphos in Alexandrien, in Beziehung zu setzen, obgleich sie ihrem Charakter nach, worauf vor kurzem Johannes Six wieder aufmerksam gemacht hat, älter sein könnte. Jedenfalls bleibt sie ein Hauptbeispiel griechischer realistisch angehauchter Idealbildniskunst. Ein Hauptbeispiel der wirklich realistischen Bildniskunst der Griechen ist dagegen der ausdrucksvolle Bronzekopf eines alexandrinischen Dichters, den man früher „Seneca" zu nennen pflegte. Wiederholungen des Werkes finden sich unter anderem im British Museum zu London und im Museo Nazionale zu Neapel (Abb. 421). Hier ist alles atmende Natur, aber auch alles persönliches Eigenleben.

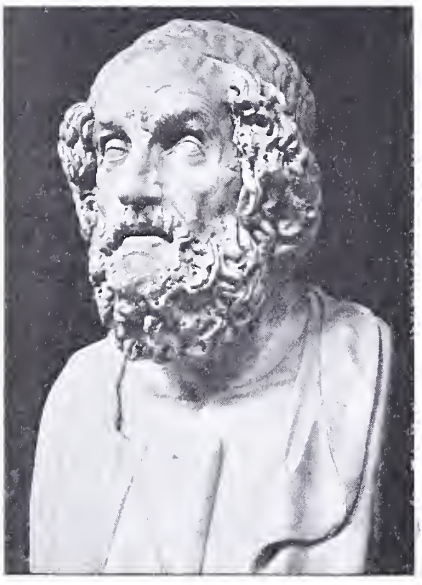


Abb. 420. Homer. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari.

Sittenbildlich realistisch angehaucht zeigt die Rundplastik Alexandriens sich zunächst, wo sie in kleinem Maßstabe arbeitet. Kleine Gestalten aus dem Straßenleben Alexandriens in Basalt und Bronze haben sich z. B. im Museum zu Athen erhalten. Sehr lebendig und natürlich ist hier die Bronzegestalt eines nubischen Straßenverkäufers, der mit seinem Affen auf der Schulter vor seinen Früchten hockt, nicht minder lebenswahr die Bronzefigur eines nubischen Straßensängers im Pariser Münzkabinett (Abb. 422). Auch der kleine Silberknabe des British Museum, den die Gans ins Ohr beißt, muß alexandrinisch sein. Bei den hier und da vorkommenden pygmäenhaften Groteskfiguren versteht sich dieser Ursprung wieder von

selbst. Wissen wir heutzutage doch auch, daß die zwerghaften Pygmäen, die in den ägyptischen Städten als Spaßmacher und Groteskkänzer ihren Lebensunterhalt fanden, keineswegs ins Reich der Fabel zu verweisen sind.

Unzweifelhaft aus Alexandrien stammt das schöne, wenngleich schon etwas süßliche Marmorbild des halb aufrecht liegenden Nilgottes im Vatikan, wenn es auch wohl nur als römische Wiederholung eines griechischen Vorbildes angesehen werden kann. Mit dem linken Arm, in dem er ein Füllhorn hält, lehnt er sich gegen eine Sphinx, in der rechten Hand, die auf seinem Knie ruht, hält er Ähren. Weich und wellig, wie die Flußwellen, die sich, unter ihm hervorquellend, über den ganzen Sockel ergießen, ist auch sein Haar gebildet; sechzehn Knäblein, von denen einige sich noch mit einem Krokodil und einem Ichneumon zu schaffen machen, klettern, das allmähliche Anschwellen des Stromes um sechzehn Ellen verkörpernd, zutulich an ihm empor. Die Rückseite des Sockels stellt wirklich eine Nillandschaft dar. Es ist eines der malerischsten Bilder der anthropomorphischen Landschaftsplastik, die die griechische Kunst hervorgebracht hat, und unzählige Flußgötter sind bis auf den heutigen Tag ihm nachgebildet worden.

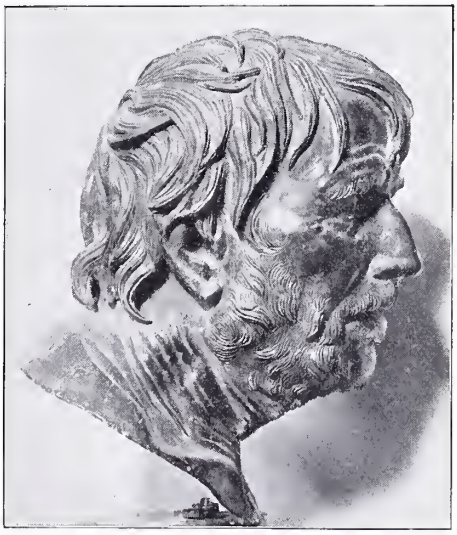


Abb. 421. Der „Seneca" des Museums zu Neapel. Nach Photographie von Alinari.

Zahlreiche andere plastische Verkörperungen des Erdenwebens und des Wasserlebens sind, wenn auch kein Anlaß vorliegt, ihre Heimat gerade in Alexandrien zu suchen, doch sicher in der hellenistischen Welt zu Hause. Den Satyrn und Silenen haftet neben dem anthropomorphisch-landschaftlichen Elemente immer noch ein gutes Stück mythischen Daseins an; aber sie verlandschaftlichen sich in dieser Zeit immer mehr. Es sei nur an den prächtigen „Barberinischen Faun" der Münchener Glyptothek (Abb. 423) erinnert, der, in den tiefen Schlaf des Rausches versunken, an einem Felsen liegt. Die Bewegungsmotive des schlummernden Gebirgdurchschwärmers schmiegen sich bezeichnend der Gestaltung des Felsens an; seine in allen Einzelheiten mit anatomischer Plastik durchgebildeten Formen zeigen ein gutes Stück der Knorrigkeit der Waldnatur; seine ganze Haltung mahnt an die dumpfe Erdenschwere, die er verkörpert. In den zahlreichen tanzenden Faunen spricht sich dagegen die fröhliche Seite des wuchernden Erdenlebens aus. Es sei nur an die hübsche große Marmorstatue in der Villa Borghese zu Rom und an die anmutige kleine pompejanische Bronze im Neapeler Museum erinnert (Abb. 424). Noch weiter als bei den Faunen und Satyrn tritt bei den Meergottheiten der hellenistischen Bildnerei das Mythologisch-Typische hinter die anthropomorphische Naturnachahmung zurück. Das Haupthaar des Neptunkopfes des Museo Chiaramonti im Vatikan (Abb. 425), den wir für nachlysippisch halten, ist von der salzigen Flut in feste Büschel zusammengeballt, während sein Antlitz mit sorgenvollem Seemannsblick ins Weite schweift. Noch bezeichnender kommt das landschaftliche Element des Meerlebens in dem sogenannten Okeanoskopfe des Museo Pio Clementino im Vatikan (Abb. 426) zur Geltung. Blattartige Flossen an den Wangen, an der Brust und statt der Augenbrauen

kennzeichnen ihn schon von weitem als Meergott; in dem wellenförmig bewegten Haare seines Bartes spielen sogar zwei Delphine.

Auch die wollüstig angehauchten Marmorbildwerke der hellenistischen Zeit, wie den schlafenden Hermaphroditen, der in verschiedenen Wiederholungen (z. B. im Louvre) vorkommt, und die Aphrodite Kallipygos des Neapeler Museums, pflegt man zur alexandrinischen Kunst in Beziehung zu setzen, ohne daß diese Beziehungen äußerlich nachgewiesen werden könnten.

Endlich ist man geneigt, nach Alexandrien auch die Weiterentwickelung der Sarkophagreliefkunst zu verlegen, deren großartige Anfänge wir in den sidonischen Sarkophagen kennen gelernt haben (S. 367 u. Abb. 393). Der Fuggersche Amazonenschlachtsarkophag im Hofmuseum zu Wien zeigt diese Kunst in ihrer hellenistischen Blütezeit. Nur die Werke der alexandrinischen Richtung verraten auch, wie Hauser dargetan, eine enge Verwandtschaft mit der Sarkophagskulptur. Weitaus die meisten der erhaltenen, mit Reliefdarstellungen geschmückten Marmorsarkophage gehören allerdings erst der römischen Kaiserzeit an. Wir kommen auf sie zurück. An Zwischenstufen fehlt es nicht ganz. Aber es ist noch kein völliges Licht über sie verbreitet.

Abb. 422. Nubischer Straßensänger. Alexandrinische Bronzefigur, im Pariser Münzkabinett. Nach Schrader. (Zu S. 390.)

Die Kunst von Antiocheia am Orontes, von dessen anthropomorphisch-plastischem Stadtbild, einem Werke des Eutychides, die erwähnten Nachbildungen (S. 379 u. Abb. 412) auf uns gekommen sind, erscheint uns auch nach Försters und Delbrücks Untersuchungen noch nicht in anschaulichem Zusammenhange. Mag das Kolossalrelief der Todesgöttin, das Antiochos Epiphanes zur Abwehr der Pest aus dem lebendigen Felsen vor der Stadt herausmeißeln ließ, auch heute noch düster und geheimnisvoll auf den suchenden Wanderer herabblicken, mag mit der hübschen bronzenen Ringergruppe, die in Antiocheia gefunden und ins Museum von Konstantinopel gebracht worden ist, auch ein echtes Seleukidenkunstwerk den Bosporus überschritten haben, so lassen sich die besonderen Züge einer Seleukidenkunst aus diesen vereinzelten Überbleibseln doch noch nicht erkennen.

Immer noch bleibt es eine empfindliche kunstgeschichtliche Lücke, daß wir die hellenistische Kunst am Nil, Orontes und Tigris weit weniger kennen als die Kunst entlegenerer Zeiten und Länder; und nicht weiter sind bisher auch die Ausgrabungen in Seleukia am Mittelmeer und in Seleukia am Tigris gediehen, das die hellenistische Gesittung ins Herz des alten Assyriens verpflanzt. Immerhin lassen sich, wie Delbrück gezeigt hat, Spuren seleukidischer Baukunst, die unter Sulla in Rom herrschte, in der Provinzialarchitektur Syriens, Palästinas und jener von Lanckoronski untersuchten Städte Pisidiens und Pamphilieus erkennen, die, wie Perge, unter seleukidische Herrschaft geraten waren. Was in den Ruinen von Perge als seleukidisch anzusprechen ist, ist aber nicht deutlich erkennbar. Den Tempelresten von Sueidah und Sidh schließen sich freistehende Felsengräber bei Jerusalem an, wogegen die Felsenwandgräber oder Tempelfassaden von Petra und seinen Nachbarorten eher auf Alexandrien (S. 384) als auf das hellenistische Syrien zurückweisen. So streng klassizistisch läßt die ionische und korinthische Baukunst Syriens sich an, daß sie sogar die realistischen Pflanzen-Zierate der neuen Zeit verschmähte. Eine Rückwirkung dieser ganzen syrisch-hellenistischen Kunst aufs europäische Festland ist wahrscheinlich genug.

2. Die helleniſtiſche Kunſt in Altgriechenland und dem griechiſchen Kleinaſien.

Für das altgriechiſche Mutterland iſt die „helleniſtiſche" Epoche ein Zeitalter des ſtaatlichen Verfalls. Schon 146 v. Chr. herrſchte Rom über ganz Griechenland. Aber die Sieger im Kampfe fühlten ſich ſofort als die Beſiegten auf dem Felde des wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Wettſtreits. Die Künſte erlebten auch in Altgriechenland eine Nachblüte, die, wenn auch nicht unbeeinflußt durch die helleniſtiſche Weltkunſt der Rieſenſtädte des Oſtens, doch vielfach ihren eigenen Duft und ihre eigene Färbung bewahrte. Athen und Olympia behielten die Führung im geiſtigen Leben des Mutterlandes. In Kleinaſien aber ſtellte die Attalidenſtadt Pergamon ſich jetzt an die Spitze der Bewegung. Im Kampfe gegen die von Norden andringenden galliſchen Horden hatte der pergameniſche Staat ſich ſeine Selbſtändigkeit, hatten die pergameniſchen Herrſcher ſich ihre Königskrone errungen. In das Jahrhundert der beiden erſten Könige von Pergamon, Attalos II. (241—197 v. Chr.) und Eumenes II. (197—150 v. Chr.), fällt die höchſte Blüte ihres neugriechiſchen Staates auf altmyſiſchem, längſt ioniſiertem Boden. In der Wiſſenſchaft wetteiferte Pergamon mit Alexandrien. Die Bibliothek Eumenes' II. erregte in ſolchem Maße die Eiferſucht der Ptolemäer, daß ſie die Ausfuhr des Papyrus verboten. Aber die Pergamener wußten ſich zu helfen: ſie erfanden das „Pergament" und ſetzten es an die Stelle des „Papiers". Am längſten bewahrte Rhodos ſeine ſtaatliche und künſtleriſche Unabhängigkeit. Nächſt Pergamon iſt Rhodos eine Hauptſtätte helleniſtiſcher Kunſtübung.

Abb. 423. Der „Barberiniſche Faun", in der Münchener Glyptothek. Nach Photographie der Verlagsanſtalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 391.)

Konnten wir die künſtleriſche Entwickelung der helleniſtiſchen Zeit am Nil, Orontes und Tigris an der Hand ſchriftlicher Überlieferungen mehr ahnen als mit Händen greifen, ſo ſteht uns auf althelleniſchem Boden im griechiſchen Mutterland, auf den Inſeln und in Kleinaſien eine weit reichere Anſchauung zu Gebote.

Gleich auf dem Gebiete der helleniſtiſchen Baukunſt dieſer Zeit haben wir feſten Boden unter den Füßen. Den deutſchen Ausgrabungen in Olympia ſchloſſen ſich unter Karl Humanns Leitung die Ausgrabungen in Pergamon an, deren Ergebniſſe von Conze, Humann, Bohn, Lolling, Stiller und Raſch veröffentlicht worden ſind. Unter Dörpfelds Leitung werden ſie noch heute fortgeſetzt. Unſere erſten Kenntniſſe des alten Epheſos verdanken wir dem Engländer Wood, ihre ſpätere Zuſammenfaſſung G. Weber, ihre letzte Erweiterung den engliſchen

Ausgrabungen unter Hogarth, den österreichischen unter Benndorf. Unter den französischen Leitern der Ausgrabungen zu Delos ragt Homolle hervor. Die Heiligtümer von Samothrake gaben Conze, Hauser, Niemann und Benndorf uns zurück. In Aegae arbeiteten Bohn und Schuchhardt; von deutscher Seite wurde in Priene und in Magnesia gegraben; und in Milet wetteiferten Engländer, Deutsche und Franzosen, die Ausgrabungen zu Ende zu führen.

Fragen wir zunächst nach der Anwendung der Keilschnittwölbung auf diesem althellenischen Boden, so müssen wir betonen, daß das Tonnengewölbe des Eintrittsganges zur Rennbahn in Olympia, der um 100 v. Chr. angelegt wurde, besonders seit Noacks Ausführungen keineswegs mehr als die älteste Keilschnittwölbung auf griechischem Boden gilt. Eine Reihe älterer Bogen sind neuerdings bekannt geworden, die ältesten in Burgmauern Akarnaniens, die bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurückweisen. In hellenistischer Zeit aber wurde diese Bauart häufiger angewandt, und zwar zunächst in Unterbauten. Der Unterbau des „Ptolemaions" auf Samothrake ist von einem trefflich gewölbten Gange durchbrochen, der Apollontempel zu Didyma bei Milet zeigt wohlgefügte gewölbte Seitengänge neben seinem mächtigen Eingangstor (Abb. 427), und der Tempel der Athena Polias zu Pergamon erhebt sich über richtigen Tonnengewölben. Daß man sich in Oberbauten wenigstens in Athen noch lange scheute, mit Keilschnittsteinen zu wölben, zeigen die aus wagerecht geschichteten Blöcken ausgehöhlten Wasserleitungsbogen am sogenannten Turm der Winde in Athen. Dagegen war der Hauptsaal des Gymnasiums zu Ephesos, das wohl noch der hellenistischen Zeit angehört, mit drei Kreuzgewölben bedeckt. Die ersten Spuren der später, namentlich in Rom, so beliebten Wandgliederung durch Rundbogen auf Mauerpilastern oder Halbsäulen aber finden sich um 100 v. Chr. auf Grabstelen von Delos und Syros.

Abb. 424. Tanzender Faun. Bronzestatuette aus Pompeji, im Museum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 391.)

Jedenfalls fielen in Griechenland, auf den Inseln und in Kleinasien dem Säulen- und Steinbalkenbau in der Zeit bis zum Ende der römischen Republik und darüber hinaus immer noch die baulichen Hauptaufgaben zu. Tempel im alten Stil wurden vollendet, weitergebaut und neu errichtet. Der berühmteste Baumeister dieser Zeit, Hermogenes, der Erbauer des Heiligtums der Artemis Leukophryene zu Magnesia, gehörte zu den ausgesprochenen Gegnern des dorischen Stils; aber es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß dieser nunmehr völlig beiseite geschoben worden sei. Vielmehr wurden die dorische und die ionische Ordnung nach wie vor nebeneinander weitergepflegt, nahmen aber, wo sie nicht in freierem Sinne abgewandelt wurden, immer nüchternere und trockenere Formen an. Man sehe, wie steif und gerade profiliert der Echinus der Säulenkapitelle am neuen dorischen Tempel auf Samothrake sich gegen den Abakus wendet (Abb. 428); aber man überzeuge sich auch, wie fein die Kapitelle des ionischen Tempels zu Pergamon an ihren Spiralenseiten mit Rankenwerk verziert sind. Man untersuche die Formen der dorischen Südhalle zu Olympia und man betrachte die ionischen Säulen der Propyläen zu Priene, die jünger sind als die des Tempels. Wie trocken erscheinen hier wie dort die Kapitelle! Aber auch die korinthische Ordnung betritt jetzt kühn die äußeren

Säulenhallen: in ausgeführter Durchbildung allerdings nur am Rieſentempel des olympiſchen Zeus unter der Burg von Athen (S. 245), der, unter den Piſiſtratiden im doriſchen Stile begonnen, um 174 v. Chr. auf Koſten des Königs Antiochos IV. von Syrien durch den römiſchen Baumeiſter Coſſutius im ſyriſch-korinthiſchen Stile weitergeführt, aber immer noch nicht vollendet wurde; merkwürdig vereinfacht (um 100 v. Chr.), mit ſchilfartigen Spitzblättern über dem unteren Akanthusblätterkranz der Kapitelle, in den beiden Vorhallen des achteckigen „Turmes der Winde" zu Athen; aufs reichſte mit Ranken, Blumen, Beeren und gehörnten Phantaſielöwen verziert an den Anten- und Säulenkapitellen der kleineren Propyläen zu Eleuſis, die um 48 v. Chr. durch Appius Claudius Pulcher geweiht wurden (Abb. 429).

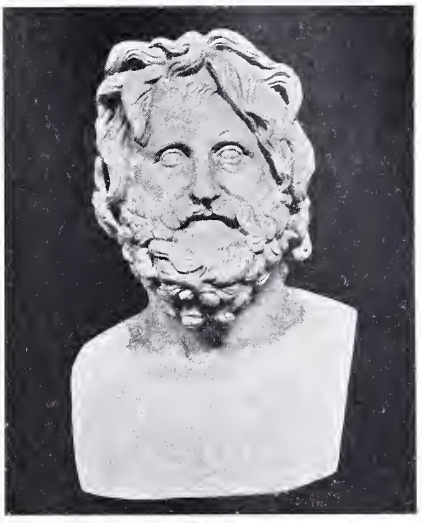


Abb. 425. Neptun. Marmorbüſte des Muſeo Chiaramonti im Vatikan. Nach Photographie. (Zu S. 391.)

Als eigenartige Neubildungen erſcheinen in der helleniſtiſchen Frühzeit Pergamons (am Demeterheiligtum und deſſen Propyläen) jene merkwürdigen, von Dörpfeld als „äoliſch-korinthiſch" bezeichneten baſenloſen, in ihren unteren Teilen doriſch gefurchten Säulen, deren niedrige Blattkranzkapitelle man auch als doriſche bezeichnen könnte, die den archaiſchen Blätterkranz (Abb. 430) unter ihrem Echinus weiterentwickelt, dieſen aber abgeworfen hätten. Vollends als Miſchung der doriſchen, ioniſchen und korinthiſchen Ordnung wirkt der helleniſtiſche Tempel von Päſtum in Unteritalien, deſſen mit Stegen gerieſte Säulen eigenartig flache korinthiſche Akanthuskapitelle unter doriſchem Triglyphengebälk tragen (Abb. 431).

Als Neubildungen, die der Kunſt des Oſtens entlehnt worden, erſcheint z. B. das zur Innenſeite der Halle Attalos' II. in Pergamon gehörige Palmkapitell (Abb. 432), das ſich unmittelbar an die ägyptiſchen Palmkapitelle (Abb. 88b) anſchließt, erſcheinen aber auch die ſtierkopfförmigen Kragſteine von der Markthalle zu Aegae ſowie die Stierkapitelle von Epheſos und von Delos, die offenbar durch die perſiſchen Stierkapitelle (Abb. 201, 202, 203, 207) eingegeben waren. Die von Wilberg veröffentlichten Stierkapitelle der Säulenhalle hinter dem Odeon zu Epheſos, die dem 1. Jahrhundert v. Chr. angehören (Abb. 433), weiſen auf jene älteren von Delos zurück (S. 339 u. Abb. 364).

Abb. 426. Okeanos. Marmorbüſte des Muſeo Pio Clementino im Vatikan. Nach Photographie. (Zu S. 391.)

Immer häufiger wird in der ganzen Baukunſt dieſer Zeit die Vermiſchung von Grundbeſtandteilen der ioniſchen und der doriſchen Ordnung. Die große zweiſtöckige Halle zu Pergamon zeigt im Obergeſchoß den doriſchen Triglyphenfries über ioniſchen Säulen. Die Furchen der doriſchen Säulen eines Gebäudes am Markt zu Priene und des noch ziemlich frühen

Tempels der Demeter und Kore zu Aegae sind durch ionische Stege voneinander getrennt (Abb. 434). Am Rathaus zu Milet erscheinen dorische Säulen mit ionischen Stegen, Perlenschnüren und plastischem Eierstab-Echinus; über dem Triglyphenfries prangt ein ionischer Zahnschnitt; am Dionysostempel zu Pergamon tragen ionische Säulenschäfte auf breiten Basen dorische Kapitelle mit lesbischen Kymatien am Echinus. Die ionischen „Diagonalkapitelle", die sich mit ihren aneinanderstoßend herausgebogenen Voluten an allen vier Seiten aus den ionischen Eckkapitellen entwickelt haben, deren Not sie zur Tugend machen, sind am häufigsten im hellenistischen Pompeji zu sehen. Als Fortbildungen anderer Art seien die achteckigen Fußplatten einiger ionischen Säulen des Didymäischen Apollontempels zu Milet (S. 340), an dem immer noch weitergebaut wurde, seien der Stierschädel- (Bukranien-) und Rosettenfries am Ptolemaion auf Samothrake, der Kranz- und Stierschädelfries am Apollontempel zu Aegae und der Bukranienfries am unteren Gymnasion zu Pergamon hervorgehoben.

Abb. 427. Gewölbter Seitengang neben dem Haupttor des Apollontempels zu Didyma. Nach Wiegand. (Zu S. 394.)

Aber auch im Grundriß und Aufbau der ganzen Gebäude hat die hellenistische Zeit auf griechischem Boden manche Sonder- und Weiterbildungen hervorgebracht. Auf Samothrake stoßen wir gleich im Beginn dieses Zeitraumes auf den zierlichen Rundbau der Arsinoë, der sich an das Philippeion in Olympia und an den Rundbau zu Epidauros anschließt, sich von ihnen aber durch die Zweistöckigkeit seiner künstlerischen Ausstattung unterscheidet: an den oberen Wandteilen erscheinen von außen dorische Pilaster, von innen korinthische Halbsäulen, während die unteren Brüstungen mit Stierschädeln und Rosetten geschmückt sind. Eigenartiger noch ist der dorische Marmortempel („Kabirentempel") zu Samothrake (Abb. 435). Von außen nur an der Vorderseite mit einer doppelten, sechssäuligen Vorhalle ausgestattet, wirkt er mit seiner dreischiffigen, inwendig an der Rückwand halbrund geschlossenen Zella, die vor diesem Halbrund eine Art Querschiff mit Seitenausgängen zeigt, schon beinahe wie eine altchristliche Kirche. Nicht minder eigenartig ist die Anlage des Artemistempels zu Lusi (Lusoi) in Arkadien. Seine Vorhalle und seine Hinterhalle zeigen vier Säulen zwischen Antenvorsprüngen; und seine Zella ist durch Mauerzungen mit Seitenkapellen versehen. In Ephesos haben die österreichischen Ausgrabungen einen zierlichen zweistöckigen Rundbau des 2. Jahrhunderts v. Chr. freigelegt, der im unteren Stockwerk von 12 dorischen Halbsäulen mit Rosetten an den Hälsen, im Obergeschoß von freistehenden eigenartigen ionischen Säulen umgeben ist. Auf Delos haben die letzten französischen Grabungen einen großen, rechteckigen Säulensaal aufgedeckt, dessen Decke von 5×9 teils dorischen, teils ionischen Säulen getragen wurde.

Neben den großen Säulenumgang-Tempeln bleiben einfache Megarontempel mit schlichten Anten- oder Säulenvorhallen beliebt. In Pergamon war das alte Haus der Demeter ein zweisäuliger Antentempel, war der dorische Heratempel Attalos' II. und war der „ionische

Tempel" ein vierſäuliger Proſtylos. Der Tempel des Zeus Soſipolos zu Magneſia aber war, von vorn geſehen, ein vierſäuliger Proſtylos, von hinten geſehen ein zweiſäuliger Antentempel.

Auch an Normaltempeln mit ausgebildeten Säulenumgängen fehlt es dieſer Zeit nicht. Als rein, aber nüchtern doriſcher Tempel ſpätgriechiſcher Zeit iſt der Zeustempel von Nemea zu nennen, den wir, da er wohl noch dem Anfang des 3. Jahrhunderts angehört, bereits erwähnt haben (S. 338). Der ioniſche Haupttempel dieſer Zeit iſt Hermogenes' Tempel der Artemis Leukophryene zu Magneſia am Mäander, der ſich, da Artemis Nachtgöttin war, nach Weſten öffnete. Als Pſeudodipteros war er in weitem Abſtand von einem Umgang von 8 zu 15 ioniſchen Säulen umgeben. Zwiſchen den Säulen der Vor- und der Hinterhalle waren Schranken angebracht. Das Innere der Vorhalle ſtützten zwei Säulen. Die Zella teilten Säulenpaare in drei Schiffe. Eine Neuerung für Kleinaſien waren die attiſchen Säulenbaſen und der attiſche, mit Amazonenkämpfen geſchmückte Fries, deſſen Bruchſtücke ſich im Louvre befinden. In den Giebelfeldern waren ſtatt des Bildwerks Fenſter angebracht. An Größe ſtand dieſer Tempel, wie Strabo berichtet, dem Artemiſion zu Epheſos nach, nicht aber an Schönheit. Kleiner war Hermogenes' Dionyſiostempel zu Teos. Der korinthiſche Hauptbau dieſer Zeit war, wie geſagt, der große Zeustempel unter der Burg von Athen (S. 245 und S. 395). An ſeinen Schmalſeiten ſtanden drei Reihen von je acht, an den Langſeiten je zwei Reihen von 20 Säulen voreinander. Seine Überreſte gehören, da noch 16 ſeiner Säulen aufrecht ſtehen, zu den eindrucksvollſten des Altertums. Vitruv nennt gerade ihn und nur ihn als „Hypäthraltempel" (S. 218).

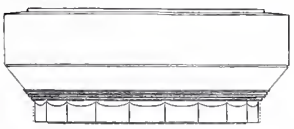


Abb. 428. Säulenkapitell von Samothrake. Nach Conze. (Zu S. 394.)

Abb. 429. Chimairakapitell von Eleuſis. Nach v. Sybel. (Zu S. 395.)

Als Kultbauten kommen ferner die Rieſenaltäre in Betracht, die jetzt an verſchiedenen Orten den Göttern geweiht wurden. Wie in Pergamon ſtand ein ſolcher auch in Magneſia. Am gewaltigſten war der in Pergamon, der, wahrſcheinlich von Eumenes II. (197 bis 159 v. Chr.), nach Dörpfeld erſt von Attalos II. errichtet, zu den großzügigſten Bauten der helleniſtiſchen Welt gehörte. Der Unterbau, an deſſen Weſtſeite eine tief und breit einſchneidende Treppe emporführte, maß etwa 30 Meter im Geviert. An allen vier Seiten und an den Treppenwangen war er mit jenem gewaltigen Hochrelieffries geſchmückt, deſſen Rettung für alle Zeiten ein Ruhm der deutſchen Forſchung bleiben wird. Seine obere Fläche, die unter

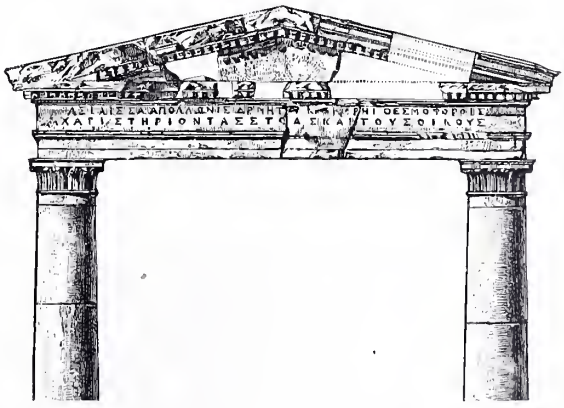


Abb. 430. Aoliſch-korinthiſche Säulenhalle vom Demeterheiligtum in Pergamon. Nach Dörpfeld. (Zu S. 395.)

freiem Himmel den Altar trug, war von einer anmutigen, nach außen geöffneten ionischen Säulenhalle begrenzt, die nur den Treppenaufgang freiließ. Die dem Altar zugekehrte Hallenwand war wahrscheinlich mit dem kleineren Reliefstreifen geschmückt, der hier gefunden worden ist. Weiter entwickelt erscheint die zweistöckige Säulenhalle Attalos' II. (159—138 v. Chr.) am Tempelplatz der Athena Polias zu Pergamon. Die zweischiffige untere Halle wurde außen von dorischen, inwendig aber von den erwähnten glattstämmigen Palmensäulen (S. 395) getragen. Die obere Halle bestand aus jenen ebenfalls bereits genannten ionischen Säulen mit dorischen Triglyphenfriesen (S. 395). Ihre Brüstungsreliefs (jetzt im Berliner Museum) stellten ausgeschüttete Waffen und Trophäen dar (Abb. 436), die wiederum zeigen, nach welcher Seite hin die hellenistische Zierkunst ihren Formenschatz bereicherte. Es ist ein der Wirklichkeit entlehntes Schmuckmotiv, das noch in der Barockzeit des 17. Jahrhunderts ausgiebig weiterentwickelt wurde. Auf ähnlichem Boden realistischer Zierkunst steht die pergamenische Reliefplatte im Osmanischen Museum zu Konstantinopel, die mit Ähren, Mohnblüten und Trauben, mit Eichenlaub und Pinienfrüchten geschmückt ist (Abb. 437).

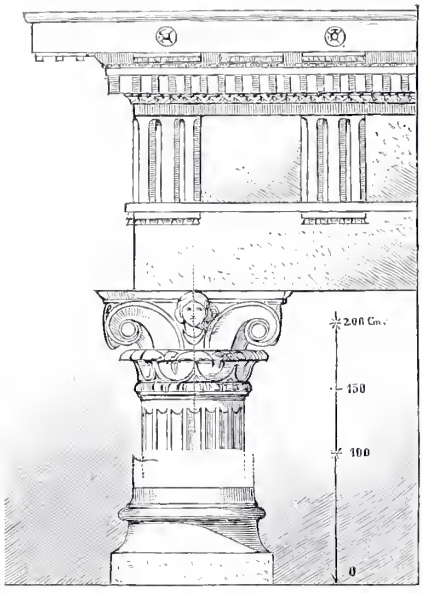


Abb. 431. Ein Teil des hellenistischen Tempels von Pästum in Unteritalien. Nach Durm. (Zu S. 395.)

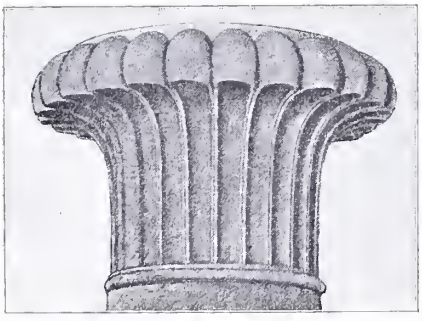


Abb. 432. Palmkapitell von der Halle Attalos' II. in Pergamon. Nach Conze. (Zu S. 395.)

Abb. 433. Stierkopfkapitell aus Ephesos. Nach Wilberg. (Zu S. 395.)

Verschiedenen Orten gehören die Theater dieser Zeit an, die im 19. Jahrhundert wieder freigelegt worden sind. An Stelle der verschiebbaren, veränderlichen Hintergrundswand wurde jetzt ein festes steinernes Proskenion aufgeführt, zwischen dessen Säulenstellungen die hölzernen Pinakes, die die Dekorationen trugen, angebracht wurden. Die Paraskenien verloren dadurch ihre Bedeutung und konnten in Fortfall kommen. Gespielt aber wurde nach wie vor in der Orchestra vor dem Proskenion. Erst in römischer Zeit trat die Spielbühne, das Logeion, hinzu. Den zahlreichen Theaterbauten, die das hellenistische Proskenion tragen (in Eretria, in Oropos, im Piräus, in Sikyon, auf Delos, in Priene, zu Magnesia am Mäander), gesellt sich auch der hellenistische Umbau des Dionysostheaters zu Athen (S. 274).

Die Gymnasien und Palästren, in denen die Übungen für die in den Stadien und Hippodromen stattfindenden Wettspiele stattfanden, waren meist mit Bädern und Säulenhallen ausgestattet. In Olympia ragen unter den Bauten hellenistischer Zeit gerade die Palästra und das Gymnasion hervor. Dorische, ionische und korinthische Säulenstellungen schmückten die

Paläſtra. Zwiſchen ihr und dem Gymnaſion erhob ſich ein beſonderer korinthiſcher Torbau mit Propyläengrundriß. Das Gymnaſion wurde im Oſten von einer über 200 m langen zweiſchiffigen doriſchen Säulenhalle begrenzt. In den Bergſtädten Kleinaſiens unterſchied man meiſt ein oberes und ein unteres Gymnaſium. Ihre Thermenanlagen ſtammen oft erſt aus römiſcher Zeit.

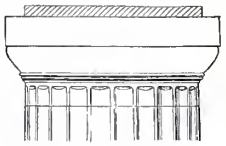


Abb. 434. Kapitell vom Demetertempel zu Aegae. Nach Bohn. (Zu S. 396.)

In Athen bildete die von Attalos II. von Pergamon errichtete Attalos-Stoa an der Oſtſeite des Kerameikos-Marktes ein zweiſtöckiges, mehr denn 112 m langes Kaufhaus, deſſen untere Halle von außen durch doriſche, von innen durch ioniſche Säulen getragen wurde. Der ſchon genannte „Turm der Winde“ (S. 395), in Wirklichkeit das Horologion des Andronikus aus Kyrrhos, das eine Waſſeruhr und eine Sonnenuhr enthielt, iſt ſchon durch ſeinen achteckigen Aufbau bemerkenswert. Die korinthiſchen Säulen ſeiner Vorhallen ſind ſchon gekennzeichnet worden. Neuartig wirkt der turmartige halbrunde Anbau an ſeiner Südſeite; als Neuerung erſcheinen auch die lebensgroßen flachen Reliefgeſtalten der acht Hauptwinde an den oberen Außenflächen ſeiner acht Wände; und eigenartig iſt die achtſeitige niedrige Marmorplatten-Pyramide des Daches, auf deren rundem Schlußſtein ſich der Wetter-Triton erhob, der mit ſeinem Stabe auf die Geſtalt des jeweilig wehenden Windes wies. Als Baſiliken bezeichnet man die geſchloſſenen, in der Regel dreiſchiffigen, oft auch an den Schmalſeiten mit Säulenſtellungen verſehenen Säle mit erhöhtem, durch Fenſter erleuchtetem Mittelſchiff, wie ſie für den Markt- und Rechtsverkehr erbaut wurden. Ihre Entwickelung aus dem Bedürfnis, bedeckte Hallen zu ſchaffen, darf man ſich nicht zu ſchematiſch vorſtellen. Erſt allmählich entwickelte ſich der Typus, wie er ſich in ſeiner ausgebildeten Geſtalt nur in Pompeji erhalten hat. Wurz denkt ſich das Mittelſchiff und die Seitenſchiffe dieſer Baſilika von Pompeji von einem gemeinſamen Satteldach bedeckt. Andere wollen den Seitenſchiffen flache Dächer oder Pultdächer geben. Von den helleniſtiſchen Rathäuſern iſt beſonders das von Knackfuß ausgegrabene und herausgegebene Bouleuterion zu Milet zu nennen (Abb. 438). Im Verſammlungsſaal ſtiegen die Sitzreihen im Halbkreis, ſtufenförmig wie im Theater, empor. Im Vorhof, zu deſſen Säulenhallen ein Torbau führte, ſtand das Ehrengrab der Stifter. Der Torbau und das Haupthaus waren Giebelbauten. Das Ganze bildete, wie Tiersch gegen Knackfuß verfochten, eine einheitliche große Anlage aus helleniſtiſcher Zeit.

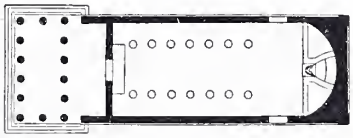


Abb. 435. Grundriß des „Kabirentempels“ zu Samothrake. Nach Niemann. (Zu S. 396.)

Abb. 436. Waffenrelief einer Marmorbrüſtung der Halle Attalos' II. zu Pergamon, im Berliner Muſeum. Nach den „Altertümern von Pergamon“.

Die Weiterentwickelung des Wohnbaues vom Prostas- und Oikosbau, der in Priene herrschte (S. 342—343), zum hellenistischen Peristylbau haben namentlich die französischen Ausgrabungen auf Delos veranschaulicht. E. A. Gardner hat diesem Hausbau, zu dem auch der noch schlichte pergamenische Palastbau gehört, eine besondere Arbeit gewidmet.

Den glänzenden Gesamteindruck, den die säulen- und giebelreichen, hier und da durch kleine Rundbauten belebten hellenischen Städte in hellenistischer Zeit gemacht haben, vergegenwärtigen uns z. B. die deutschen Ausgrabungsstätten in Olympia, in Pergamon, in Milet, in Magnesia und in Priene. Von den hergestellten Gesamtansichten müssen wir uns allerdings die Neubauten der römischen Kaiserzeit fortdenken, wenn wir uns die Städte in ihrem hellenistischen Gewande vorstellen wollen: z. B. aus dem Bilde Olympias die Exedra des Herodes Atticus, aus dem Bilde Pergamons den höchsten, krönenden Tempel, das Trajaneum; aber was übrigbleibt, genügt auch, uns die bauliche und malerische Pracht der hellenistischen Städte ahnen zu lassen. Olympia vertritt die Ausfüllung eines Tales und seiner Abhänge mit prächtigen, im Laufe vieler Jahrhunderte organisch zusammengewachsenen Bauanlagen; Pergamon erscheint als die in kürzerer Zeit vollendete Bergstadt, die sich in prächtigen, an Giebeltempeln und Säulenhallen reichen, übereinander aufsteigenden Terrassen entwickelt; Priene ist die in absichtlich geglättetem Gelände und an milderen Terrassen aus einem Gusse geschaffene hellenistische Anlage mit ihren regelrecht sich schneidenden Straßen, ihrem rechteckigen, an drei Seiten von Säulenhallen umschlossenen Marktplatz, ihrem theaterartigen Versammlungshaus und ihrem schon von Alexander geweihten ionischen Mustertempel der Stadtgöttin Athene, in deren Schutz die Stadt sich dehnte und schmückte.

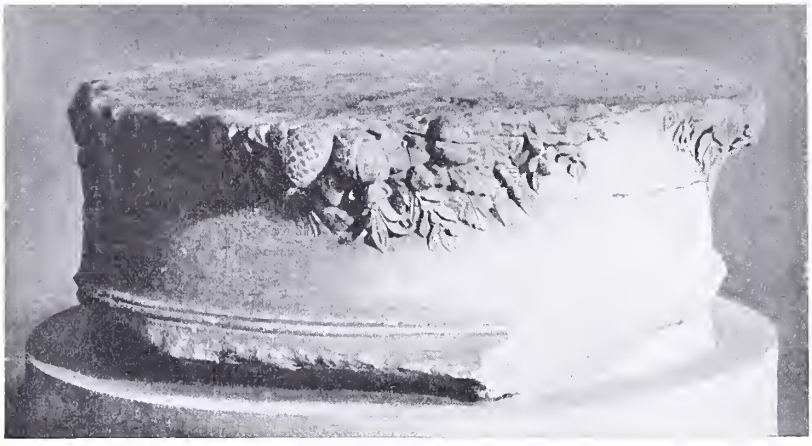


Abb. 437. Pergamenische Säule mit Pflanzenverzierung, im Osmanischen Museum zu Konstantinopel. Nach den „Altertümern von Pergamon". (Zu S. 398.)

Die hellenistische Malerei nahm im griechischen Mutterlande und in Kleinasien an der Entwickelung teil, die sich in Alexandrien in diesem Zeitraum vollzog. Erst dieser Zeit kann wohl der Sikyonier Realkes angehören, von dem Plinius erzählt, er habe in seiner Darstellung einer persisch-ägyptischen Seeschlacht den Nilstrom durch ein Krokodil gekennzeichnet. Erst dieser wird auch der Maler angehört haben, der die kleinmalerische Richtung des Antiphilos (S. 351) zu einer besonderen Gattung erhob. Früher las man seinen Namen „Peiraikos", heute zieht man die Lesart „Graphikos" vor. Schon Plinius sagt, dieser Maler habe den höchsten Ruhm in der Darstellung geringer Gegenstände geerntet, er habe für seine Barbierstuben und Schusterbuden, seine Esel, Eßwaren und ähnliche Dinge höhere Preise erzielt als andere mit den

größten Bildern. Daß die Großmaler sich dafür rächten, indem sie ihm den Beinamen eines Rhyparographos, eines Schmutzmalers, gaben, ist erklärlich genug. Wir haben in unserer Zeit Ähnliches gehört. Jedenfalls hielt mit Peiraikos oder Graphikos im Gefolge des Volkslebensbildes auch das Stilleben als freies Kunstwerk seinen Einzug in die Kunstgeschichte.

Die Weiterbildung der sittenbildlichen Darstellungen in Binnenräumen (S. 351) vergegenwärtigen uns z. B. die „Tuchwalkerwerkstatt" des Simos und die „Malerwerkstatt" jenes Philiskos, der auch als Bildner bekannt war (S. 413). Anklänge an Gemälde aller dieser Arten sind in der späteren kampanischen Wandmalerei nicht selten. Die „Komödienszenen" (comicae tabellae) des Kalates veranschaulichen vielleicht, wie Bieber und Rodenwaldt gezeigt haben, die erhaltenen Mosaiken des Dioskurides von Samos (s. unten). Der Großmalerei dieser Zeit diente Nearchos, der, zeitgemäß genug, Aphrodite zwischen den Chariten und kleinen

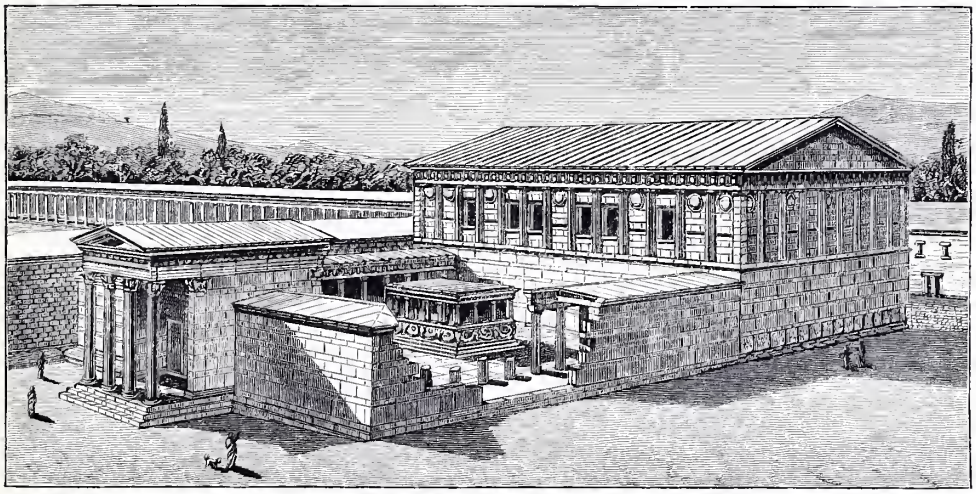


Abb. 438. Hergestellte Ansicht des hellenistischen Rathauses zu Milet. Nach Knackfuß. (Zu S. 399.)

Liebesgöttern, aber auch Herakles im Wahnsinn gemalt hatte. Weitaus der berühmteste Großmaler dieser Zeit aber war Timomachos von Byzanz. Die Ausführungen Roberts und Kleins haben uns davon überzeugt, daß es doch nicht angeht, Plinius' ausdrückliches Zeugnis, Timomachos habe zur Zeit Julius Cäsars, also im 1. Jahrhundert v. Chr., gelebt, in Zweifel zu ziehen. Als Hauptbilder des Timomachos, der zu den größten der großen Meister gezählt wurde, werden die Medusa Gorgo, die Raserei des Orestes, vor allen Dingen aber die Medea vor der Ermordung ihrer Kinder und der Ajas nach seiner Raserei genannt; und die zahlreichen Epigramme, die diese Gemälde feiern, heben den Ausdruck der schwankenden Seelenstimmungen der Dargestellten hervor. Das Bild der Medea klingt vielleicht in einigen kampanischen Wandgemälden des Museums zu Neapel nach, von denen das abgebildete (Abb. 439) zwar die beiden Kinder, die auf einem anderen links mit Astragalen spielen, ausläßt, aber das Pathos sinnenden Schmerzes so ergreifend zum Ausdruck bringt wie kaum ein zweites Gemälde aus den vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens. Timomachos war also ein Meister, dessen Kunst sich aus dem Borne der attischen Tragödie begeisterte und in höherem Maße vielleicht als die Kunst irgendeines anderen griechischen Malers das seelische Pathos — im Gegensatz auch zu dem physischen Pathos des Aristides (S. 345) — in den Vordergrund stellte.

Zu Tralles im karisch-ionischen Binnenlande wirkte Apaturios vom benachbarten Alabanda, auf den Vitruv die spielende, keinen baulichen Möglichkeiten entsprechende Architekturmalerei zurückführte, die uns später im Wandschmuck Pompejis so oft begegnen wird.

Deutlich tritt auch die Teilnahme Pergamons an der Weiterentwickelung der Malerei hervor; allerdings zunächst nur auf dem Gebiete der malerischen Ausstattung prächtiger Binnenräume. Waren die Mosaikfußböden doch ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausstattung, und waren die Pergamener doch die berühmtesten Mosaikarbeiter der Zeit. Am berühmtesten von allen war Sosos, „der", wie Plinius schreibt, „zu Pergamon den Oikos Asarotos (das ungefegte Haus) ausführte, so genannt, weil er die Speisereste, und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, mit kleinen, mannigfach gefärbten Würfelchen dargestellt hatte, als sei es auf dem Fußboden liegen geblieben. Bewundernswert ist daran eine trinkende Taube, die das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes verdunkelt, während andere sich sonnen und am Rande des Gefäßes reiben." Zahlreiche freie Nachbildungen dieses pergamenischen Taubenstückes haben sich erhalten. Am bekanntesten ist das Taubenmosaik aus der Villa Hadrians, das sich im Kapitolinischen Museum zu Rom befindet (Abb. 440). Wie der „ungefegte Fußboden" im übrigen dargestellt war, mag ein im Lateran aufbewahrter Mosaikfußboden vom Aventin zu Rom uns einigermaßen vergegenwärtigen. In dieser Art von Fußbodendarstellungen schlägt die anscheinende Stilgerechtigkeit unversehens in Stilwidrigkeit um. Das Taubenmosaik als solches aber führt uns die fortgeschrittene malerische Technik der hellenistischen Kunst in guter Übertragung vor Augen.

Abb. 439. Medea. Wandgemälde aus Pompeji, im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Fratelli Alinari. (Zu S. 401.)

Erhaltene Originalgemälde dieser Zeit finden sich auch auf altgriechischem Boden nur an den Wänden von Kammergräbern und, statt der Reliefs, an den frei stehenden Grabsteinen. Die Wandmalereien, die Vollmöller aus Kammergräbern von Eretria veröffentlicht hat, unter anderem schlichte Kränze, die frühere wirkliche Kränze ersetzen sollten, geben freilich keinen Anlaß zu weitgehenden Schlüssen. Wichtiger sind die Wandgemälde eines Grabes des 3. Jahrhunderts, die Fabricius 1885 aufgedeckt hat. Sie schienen, wie auch Pfuhl und Rostowzew anerkannten, unsere Ansicht über das Aufkommen landschaftlicher Motive in dieser Zeit zu bestätigen. Ein perspektivisch gezeichnetes Haus mit flachem Dache, einen zeltartigen Bau und einen Palmbaum glaubte man zu erkennen. Doch haben neuere Untersuchungen der Wände in Frage gestellt, ob Fabricius richtig gesehen. Wirklich wichtig sind die Kopien nach wiederzugeschütteten Wandgemälden eines korinthischen Grabes des 2. Jahrhunderts v. Chr., die im Nationalmuseum zu Athen aufbewahrt werden: in der unteren Reihe stellen sie Fruchtstücke und Stilleben von frischester Natürlichkeit, in der mittleren Reihe Gestalten neben Grabnischen dar; in der oberen Reihe veranschaulichen sie figurenreichere Vorgänge. Auch die Kopie

einer einfachen Baumlandſchaft, die ihnen gegenüberhängt, gehört wohl zu ihnen. Am wichtigſten aber ſind die erſt 1908 durch Arbanitopullos bekanntgemachten bemalten Grabſtelen von Pagaſae in Theſſalien (Abb. 441). Wenigſtens eine von ihnen, die einen Blick aus dem Sterbezimmer, in dem die Tote ruht, durch eine offene Tür in einen hinteren Raum und in dieſem eine verkleinert dargeſtellte Dienerin zeigt, beweiſt unwiderleglich, daß die Malerei damals den räumlichen Zuſammenſchluß der Gründe beherrſchte. Das Gemälde einer anderen Stele, deſſen Kopie der Verfaſſer dieſes Buches bei dem Maler Gilliéron in Athen ſah, ſtellt vor flammendem Rundaltar eine opfernde Geſtalt, vor dem blauen Himmelshintergrunde aber einen grünen Baum dar, der hinter einer roten Mauer hervorblickt.

Abb. 440. Taubenmoſaik aus der Villa Hadrians, im Kapitoliniſchen Muſeum zu Rom. Nach Photographie von Anderſon.

Die meiſten dieſer immer zahlreicher aus den Mauern, in die ſie verbaut worden, wieder hervorgeholten bemalten Stelen von Pagaſae aber zeigen freilich ſchlichte Geſtalten oder Gruppen ohne beſonderen Hintergrund.

In Pergamon ſind nur dürftige Reſte ſpätgriechiſcher Wandmalereien wieder zum Vorſchein gekommen; und dürftige Reſte helleniſtiſcher Malerei auf griechiſchem Boden ſind auch alle jene Grab- und Stelenmalereien nur; aber gerade ihrer Seltenheit wegen galt es, ſie etwas näher ins Auge zu faſſen.

Abb. 441. Grabſtele von Pagaſae mit Darſtellung eines Binnenraumes. Nach Arbanitopullos.

Weit lebendiger als die Malerei tritt uns die Bildhauerei dieſes Zeitraums in Griechenland und Kleinaſien, ihrer alten Heimat, entgegen. Pergamon übernahm gerade auf dieſem Gebiete die Führung, und die pergameniſche Bildnerei dieſes Zeitraums trägt allerdings weſentlich andere Züge als die alexandriniſche. Zeitgeſchichtliche Darſtellungen entlehnten die pergameniſchen Bildhauer zunächſt den Siegen des Attalos über die

Gallier (Galater). Plinius erzählt, daß die Erzbildner Epigonos (wie wahrscheinlich statt Isigonos zu lesen), Phyromachos, Stratonikos und Antigonos die Gallierschlachten des Attalos und des Eumenes gebildet hatten; Epigonos wird anderweit als Schöpfer eines berühmten Tubabläsers und einer sterbenden Mutter mit ihrem Kinde gepriesen; und sein Name hat sich auch inschriftlich erhalten. Auch die anderen drei Meister werden noch in anderen Beziehungen genannt. Weiter hören wir durch Pausanias und andere Schriftsteller, daß Attalos I. an der Südmauer der Akropolis zu Athen, der Stadt seiner Liebe, ein Weihgeschenk aufstellen ließ, das in unterlebensgroßen Gestalten die Siege der Griechen über die Giganten, die Amazonen, die Perser und die Gallier verherrlichte. Es ist ein Hauptverdienst Heinrich Brunns, nachgewiesen zu haben, daß eine Anzahl halblebensgroßer Marmorgestalten im Kampfe erliegender und erlegener Giganten, Amazonen, Perser und Gallier, die offenbar zu jenem attalischen Weihgeschenke auf der Burg zu Athen gehört haben, zerstreut in unseren Museen erhalten sind. Daß diese erhaltenen Marmorbilder fallender und gefallener „Barbaren" einige der Bildwerke selbst sind, die auf der Burg zu Athen bewundert wurden, wird angesichts der großen Frische ihrer Meißelführung fast allgemein angenommen. Es sprechen jedoch auch Gründe dafür, daß diese Marmorarbeiten aus Athen nur Kopien nach verlorenen Bronzeoriginalen sind; und es ist immerhin wahrscheinlich, daß ihre lebensgroßen Vorbilder in Erz in Pergamon gestanden haben. Bienkowsky, dem wir eine ergebnisreiche Monographie über diese Werke verdanken, unterscheidet zwischen den originalen Kopien der Attaloszeit aus grauem und den späteren aus weißem Marmor. Auffallend ist, daß sich von den zu dieser Gruppe gehörigen Siegerstatuen keine einzige erhalten hat, wenn wir eine solche nicht mit Konrad Lange in einer stark verletzten Reiterstatue des Neapeler Museums erkennen wollen. Zu den Marmorbildern der schon tot hingestreckten Griechenfeinde aus dieser Gruppe gehört der auf dem Rücken liegende bärtige Gigant im Museum zu Neapel, gehören die rücklings hingestreckte Amazone und der auf seine linke Seite gestürzte Perser derselben Sammlung. Ihnen schließt der ausgestreckt auf dem Rücken ruhende edle Gallierjüngling im Dogenpalast zu Venedig sich an. Unter den erst Stürzenden, zum Teil noch Kämpfenden sind zunächst die beiden ins linke Knie gesunkenen Perser im Vatikan und im Museum zu Aix zu nennen; dann aber jene Gallierstatuen, von denen sich zwei im Dogenpalast zu Venedig (Abb. 442) befinden, eine dem Louvre zu Paris, eine zerbrochene dem Berliner Museum gehört. Gerade in den Gallierbildungen spricht die Eigenart der pergamenischen Kunst sich am

Abb. 442. Verwundeter Gallier. Marmorwerk im Dogenpalast zu Venedig. Nach Photographie.

deutlichsten aus. Die spröden, nicht durch die Kunst der Palästra, sondern durch den Ernst der Schlachten gebildeten Körperformen der Nordlandsrecken treten deutlich zutage. Die Oberfläche der nackten Körperteile erhält ein kräftiges Eigenleben. Die Bewegungen sind in ihrer ganzen Augenblicklichkeit empfunden.

Diesen halblebensgroßen Marmorstatuen reihen sich nun aber auch einige lebens- und überlebensgroße Marmorwerke an, die an der Ähnlichkeit ihres Gegenstandes wie ihrer Darstellungsweise als gleichzeitige Werke der pergamenischen Schule erkannt worden sind. Hierher gehört vor allen Dingen der berühmte, aus griechischem Inselmarmor gemeißelte „Sterbende Fechter" im Kapitolinischen Museum zu Rom (Abb. 443). An dem aus Golddraht gewundenen Halsband (torques), am struppigen Haar und Schnurrbart, an den schweren Formen, den starken Knöcheln, der „derben, locker gespannten Haut" als Gallier kenntlich, ist er durch seine Stellung deutlich als im Kampf gefallener Krieger gekennzeichnet. Aus einer Wunde in der rechten Brustseite blutend, ist er seitwärts vornübergestürzt; seinen Oberkörper hält er durch die aufgestützte rechte Hand nur noch mühsam aufrecht; schon gesenkten Hauptes, in dessen Ausdruck Trotz, Schmerz und Ohnmacht sich spiegeln, harrt er des befreienden Todes.

Abb. 443. Der „Sterbende Fechter", im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie.

Da sein Schlachthorn neben ihm liegt, glaubt man in ihm den Tubenbläser wie in einer jener Amazonen des Neapeler Museums, neben der ein Kind gelegen zu haben scheint, die sterbende Mutter des Epigonos zu erkennen. Hierher gehört aber auch die bekannte überlebensgroße Gruppe „der Gallier und sein Weib" im Thermenmuseum zu Rom. Trefflich hat Helbig sie geschildert: „Der Gallier hat, während ihm die Feinde auf der Ferse sind, eben noch Zeit gefunden, seinem Weibe unter der linken Achselhöhle den Todesstoß zu versetzen, und trifft sich nunmehr selbst an unfehlbar tödlicher Stelle, indem er sein Schwert in die große Schlagader stößt. Mit der Linken stützt er noch die zusammenbrechende Gefährtin. Sein nach den Verfolgern ungewendetes Antlitz bekundet eine trotzige Genugtuung darüber, daß er seinen Feinden nicht lebendig in die Hände fallen wird." Auch diesen beiden großen Gestalten hat Bienkowsky eine Reihe anderer, nur in Bruchstücken erhaltener, gesellt, z. B. einen Galliertorso im Albertinum zu Dresden, einen Gallierkopf im Vatikan zu Rom. Ein Torso eines fallenden Galaters aus Delos im Athenischen Museum aber, dem z. B. ein Kopf im Museum zu Rheneia entspricht, scheint einer dritten, nicht pergamenischen Krieger- und Siegergruppe anzugehören. Annähernd ist auch die trotzige Bronzegestalt eines sitzenden bärtigen Faustkämpfers im Thermenmuseum zu Rom hier einzureihen.

Werke dieser Art versetzen uns in der Tat in eine neue Kunstwelt. In ihrer fremdländischen Lebenswahrheit und volkstümlichen Geschichtlichkeit wären sie in der Zeit des Phidias, selbst in der Zeit des Praxiteles noch undenkbar gewesen, obgleich sie künstlerische Anschauungen verkörpern, die sich allmählich aus jenen Zeiten heraus entwickelt haben. Dieselbe Richtung vertreten die großen plastischen Bildwerke, die, wie in der Regel angenommen wird, unter Eumenes II. (197—159 v. Chr.) in Pergamon entstanden. Das Hauptwerk, jetzt der Stolz des Berliner Museums, ist der große, allerdings nur in reichen Bruchstücken erhaltene Gigantenschlacht-Fries von den vier Seiten und den Treppenwangen des Unterbaues des Zeusaltars (Taf. 67 und 68). Ursprünglich an 100 m lang und 2,30 m hoch, ist er von verschiedenen Bildhauern, die ihre sonst unbekannten Namen an ihm verewigt haben, ausgeführt, in der mächtigen Einheitlichkeit seiner Fassung aber sicher von einem einzigen Meister entworfen worden. Lebendiger, gewaltiger und großartiger als hier ist der alte Lieblingsgegenstand der griechischen Kunst, der Kampf zwischen dem Himmel und der Erde, zwischen den Göttern und den Giganten, niemals dargestellt worden. In mächtig vortretendem, stilvollem Hochrelief, das nur selten zu den malerischen Mitteln der Vermehrung der Pläne, der Andeutung der Hintergründe, der Verkürzung der Körperformen greift, manche Gestalten aber völlig vom Grunde loslöst und doch den ganzen Grund in höherem Maße als in älteren Friesen deckt, ist das leidenschaftlichste und wildeste Kampfgewühl dargestellt, das sich denken läßt. An der Seite der großen Hauptgötter des Olympos kämpfen zahlreiche Nebengötter, zum Teil sogar solche, die erst durch jüngere Gedankenarbeit in den Himmel versetzt worden waren. Auch die dreigestaltige Hekate erscheint, mehrarmig wie ein indisches Götterbild, auf dem Schlachtfelde. An der Seite der bekannten Hauptgiganten kämpfen andere Erdensöhne, deren Namen, inschriftlich beglaubigt, nur hier zu finden sind. In rein menschlicher Gestalt, wie in der älteren griechischen Kunst, treten hier nur vereinzelte Giganten auf. Mit Schlangenleibern sind viele, mit Flügeln oder Doppelflügeln sind einige von ihnen versehen. Mit Tierhörnern, Tierohren oder Tierkrallen sind manche von ihnen ausgestattet. Die Götter gehen natürlich überall als Sieger aus dem Kampfe hervor. Die Giganten, zu deren Schutz vergebens die Gäa, die alte Mutter Erde, selbst emporsteigt, unterliegen laut aufschreiend oder ohnmächtig zusammensinkend. Nur den selbsttätigen Schlangen ihres Unterkörpers gelingt es hier und da, einen der Himmlischen zu umschlingen oder mit Bissen zu verfolgen. Zeus schüttelt mit der Linken die Ägis und schleudert mit der Rechten seinen Blitz gegen den Gigantenkönig Porphyrion (Taf. 67). Athena schleift den doppelt geflügelten Giganten Alkyoneus an den Haaren davon (Taf. 68). Apollon und Artemis schreiten über ihre zu Boden gestürzten Gegner dahin, indem sie sich bereiten, ihre Pfeile gegen neue Feinde abzuschießen. Die Gewalt der Bewegung entspricht überall der Wucht der Körperformen. Als Fortbildungen der alten Typen im Sinne der neuen Zeit erscheinen die Götter, als Neubildungen die Giganten. Der alte Idealismus der Hellenen kommt in der Gesamthaltung zum Durchbruch, z. B. in der monumentalen Anordnung der Köpfe der Hauptgestalten unter den Säulen, die über ihnen den Bau umkränzten. Der Realismus

Abb. 444. Weiblicher Kopf aus Pergamon, im Museum zu Berlin. Nach Kekulé in Spemanns „Museum".

Taf. 67. Zeus im Gigantenkampf. Bruchstück des Gigantenschlacht-Frieses von Pergamon, im Berliner Museum. *Nach Photographie.*

Taf. 68. Athena im Gigantenkampf. Bruchstück des Gigantenschlacht-Frieses von Pergamon, im Berliner Museum. *Nach Photographie.*

der Zeit aber spricht sich in der überraschenden Natürlichkeit aller Bewegungen, in dem überzeugenden Eigenleben aller Formen, in der warmen Lebenswahrheit der Oberfläche aller nackten Teile aus. Hier und da erhaltene Farbenspuren beweisen, daß jetzt wie früher die griechischen Marmorwerke in vielfarbigem Glanze erstrahlten; und gerade die Farbe wird das ihre getan haben, einzelne Schwächen in Übergängen und Verkürzungen zu verdecken. Als Ganzes bezeichnet auch dieses Werk noch einen Höhepunkt der griechischen Kunst; und wir wundern uns nicht, zu hören, daß die spätere Zeit des Altertums es zu den Wunderwerken der Welt gerechnet habe.

Der Fries von der oberen Innenmauer desselben Altarbaues, ebenfalls im Berliner Museum, ist Darstellungen aus der pergamenischen Heroensage, nach Roberts allgemein gebilligten Ausführungen des Telephosmythos, gewidmet. Der Zeitgeist spricht sich in ihm in anderer Art, aber nicht minder deutlich aus als in dem Gigantenfries. Das Relief ist malerisch behandelt im Sinne der alexandrinischen Reliefkunst, die wir kennen gelernt haben. Landschaftliche Hintergründe, verschiedene Tiefen, vorspringende Teile, kecke Verkürzungen, sittenbildliche Zutaten machen sich in ihm bemerkbar. Die verschiedensten Begebenheiten aus dem Leben des Telephos werden unter steter Wiederholung derselben Gestalten einem fortlaufenden Hintergrunde eingereiht.

Abb. 445. Der „borghesische" Fechter, im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 408.)

Von den Einzelwerken aus Pergamon, die von Winter im Zusammenhang behandelt worden sind, muß zunächst ein herrlicher weiblicher Kopf des Berliner Museums hervorgehoben werden, der uns deutlicher als manches andere die Stilwandlung vergegenwärtigt, die sich selbst seit der praxitelischen Zeit vollzogen hatte. „Die Einzelformen dieses Kopfes", sagt Kekulé, „sind nicht weniger vollkommen als an dem Kopfe des Hermes des Praxiteles, aber sie sind unlösliche Teile eines Ganzen; sie stehen wie malerische Werte neben- und gegeneinander" (Abb. 444). Im Berliner Museum sieht man ferner z. B. die beiden absichtlich archaisch angehauchten und doch modern bewegten Tänzerinnen, ein glänzendes Nike-Standbild, den sprechenden Herrscherbildniskopf, in dem man Attalos I. zu erkennen meint, und das malerische, verschiedener Bodenhöhe angepaßte Hochrelief, das die Befreiung des Prometheus durch Herakles darstellt. Im Osmanischen Museum findet man außer einem ansprechenden Heroenrelief z. B. den edlen Jünglingskopf, in dem man den jugendlichen Alexander erkennt, einen reizvollen Eroskopf und einen Frauenkopf, der dem Berliner an Schönheit gleicht.

Von den Werken schriftlich bekannter pergamenischer Künstler meint man den Asklepios des Phyromachos in einem etwas ausdruckslosen Kolossalkopf des Thermenmuseums, einen

stürzenden Galater aus einer Gruppe des Nikeratos in jenem schönen Torso aus Delos im Athenischen Nationalmuseum (S. 405) erkennen zu können.

Die pergamenische Kunst hat erklärlicherweise in der Folge zunächst die Kunst der übrigen Städte Kleinasiens beeinflußt. Unter dem Banne des pergamenischen Frieses steht der kleine Gigantenschlacht-Fries des Berliner Museums, der aus der Umgebung des Tempels der Athena Polias zu Priene stammt. Die besten Stücke (70 m lang) jenes Amazonenfrieses vom Artemistempel zu Magnesia hat Texier schon 1842 nach Paris geschafft, wo sie dem Louvre einverleibt worden. Andere (20 m lang) befinden sich in Konstantinopel, geringere Bruchstücke in Berlin. Versetzte man diesen skizzenhaft ausgeführten Fries, der sich als Nachahmung des Mausoleumfrieses herausstellt, früher in die römische Kaiserzeit, so hat man sich jetzt überzeugt, daß er, nur als Dekoration gedacht, doch bereits in der hellenistischen Zeit entstanden ist. Im Berliner Pergamon-Museum sind auch die erhaltenen Bruchstücke des Kultbildes des Zeus Sosipolos und der riesigen Göttergestalten vom Hauptaltar zu Magnesia aufgestellt. Der malerisch-landschaftliche Geist des kleinen Frieses von Pergamon aber erscheint weitergebildet oder vorgebildet in dem Relief des British Museum, das, inschriftlich als Werk des Archelaos von Priene beglaubigt, die Apotheose oder Verehrung des Homer darstellt. Wie auf diesem Relief, haben sich auch an Standbildern der jüngeren Hälfte dieses Zeitraumes häufig die Inschriften ihrer Meister erhalten, was sich zunächst daraus erklärt, daß die Künstler ihre Namen nicht mehr, wie früher, auf den für sich bestehenden Fußgestellen, sondern, um ihren Nachruhm besser zu sichern, an dem Werke selbst anbrachten. Auch kleinasiatische Meisterwerke dieser Art haben sich mit ihren Namensinschriften erhalten. Ein echt hellenistisches Landschaftsrelief (S. 389) aus Tralles aber, das Edhem Bey veröffentlicht hat, gehört dem Museum in Konstantinopel.

Abb. 446. Die „Venus von Melos", im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Der berühmte „Borghesische Fechter" des Louvre zu Paris trägt den Namen des Ephesiers Agasias, der ihn geschaffen, an dem Baumstumpf, der seinen rechten Oberschenkel stützt. Seinen Namen hat das Marmorbild des nackt dargestellten, jugendlich bartlosen Kämpfers von der Familie Borghese, der es früher gehörte. Die Kühnheit und Lebendigkeit der Darstellung seiner Angriffsbewegung machen ihn zu einem der eindrucksvollsten Marmorbildwerke der Erde. Gegen einen Reiter scheint er zu kämpfen (Abb. 445). Stark ausschreitend, mit weit vorgebeugtem Oberkörper, erhebt er den Schild zur Abwehr in der Linken. Mächtig holt die Rechte mit dem Schwert nach hinten zum Streiche aus. Der Augenblick höchster Anspannung der Kräfte ist niemals überzeugender zum Ausdruck gekommen als hier. Der Realismus

dieser Gestalt reicht noch über die Zeit des pergamenischen Frieses herab. Wir können sie uns erst um 100 v. Chr. entstanden denken.

Derselben Zeit schreiben wir mit Furtwängler eine andere berühmte Marmorgestalt des Louvre, die „Venus von Melos" (Abb. 446), zu. Die Hoheit ihrer leider ohne Arme erhaltenen Gestalt, das warme seelische Leben, das aus ihren edlen und doch menschlich lebendigen Zügen spricht, die Weichheit der Marmorbehandlung, die ihrem unbekleideten Oberkörper schwellende Fülle verleiht, haben sie zu dem Liebling des 19. Jahrhunderts gemacht. Erst 1820 ist sie auf der Insel Melos (Milo) ausgegraben worden. Als ihr Schöpfer nannte sich auf einem verlorenen Stücke ihres eng mit ihr verbundenen Sockels Alexandros (oder Agesandros), des Menides Sohn, aus Antiocheia am Mäander. Wie sie jetzt im Louvre steht, ist ihr linker Fuß, der auf einen erhöhten Gegenstand gestellt ist und in Wirklichkeit etwas über den Sockel hervorgetreten sein muß, in Gips ergänzt. Ihren Unterkörper bedeckt ein in ziemlich schlichten Falten fallendes Gewand, das, wenn die rechte Hand es nicht gehalten hätte, herabgleiten müßte. An Herstellungsversuchen der prächtigen Marmorgestalt hat es nicht gefehlt. Bände füllen die Schriften, die darüber gewechselt worden. Der Gedanke, daß der Kriegsgott an ihrer linken Seite gestanden habe, ist als aufgegeben anzusehen. Im übrigen ist es eine Vorfrage, ob Bruchstücke eines linken Armes, die sich erhalten haben, zu der Statue gehören, und ob eine erhaltene Hand, die einen Apfel hält, die Hand eben dieses Armes gewesen ist. Die Ansicht, daß der Arm echt sei, findet immer mehr Anhänger, die Ansicht, daß die Hand echt sei, aber findet wegen der Schwäche ihrer Arbeit noch immer berechtigten Widerspruch. Es würde hier zu weit führen, näher auf die Ergänzungsversuche einzugehen. Voll überzeugt hat uns noch keiner, selbst der Furtwänglersche nicht, der am besten begründet worden. Nach Furtwängler hätte die linke Hand mit dem Apfel auf einer Stütze geruht, während die Rechte nach dem Gewande griff. Bis auf weiteres werden wir am besten tun, uns unbefangen an der reinen und doch freien Schönheit der erhaltenen Hauptteile der Göttin von Melos zu erfreuen. Ihre kunstgeschichtliche Stellung hat Furtwängler annehmbar dahin umschrieben, daß ihr Meister ein ihr wie der „Venus von Capua" (S. 366, Abb. 390) zugrunde liegendes skopasisches Urbild im hellenistischen Sinne umgestaltet habe. In ihrer ganzen Erscheinung stellt „Unsere liebe Frau von Milo" sich als ideales Götterbild

Abb. 447. Der Knabe mit der Gans, in der Glyptothek zu München. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz. (Zu S. 410.)

des kleinasiatischen Hellenismus den Göttergestalten des Gigantenfrieses von Pergamon an die Seite. Dasselbe gilt von dem Apolloutorso des Museums von Konstantinopel, den Humann in der kleinasiatischen Stadt Tralles entdeckt hat. Erkannten wir in der Venus von Melos die Umbildung eines skopasischen Urbildes, so sehen wir im Apollon von Tralles die Abwandlung eines praxitelischen Typus.

Abb. 448. Silberbecher mit Störchen aus Boscoreale, im Louvre zu Paris. Nach den „Monuments Piot".

Den Kleinasiaten reiht sich auch der Bithynier Boëthos von Kalchedon an, dessen sittenbildliche Darstellung eines Knaben, der eine Gans würgt, schon Plinius bekannt war. Lebendige Marmorwiederholungen des Bronzeoriginals haben sich z. B. im Vatikan, im Louvre und in der Münchener Glyptothek (Abb. 447) erhalten. Auf Boëthos darf dann auch vielleicht der hellenistisch realistische „Dornauszieher" zurückgeführt werden, der in einer Bronzestatuette bei Rothschild in Paris und in einer Marmorstatue des Britisch Museum erhalten ist. Es ist ein Bildwerk von entzückender Frische und Unmittelbarkeit. Sehen die Anhänger der Echtheit des archaischen Stiles jenes „kapitolinischen Dornauszehers" (S. 304, Abb. 331) in unserer hellenistischen Gestalt eine Umbildung dieses bekannteren Bronzeknaben des Konservatorenpalastes, so werden wir, nachdem wir mit Sieveking und Buschor zu der Ansicht zurückgekehrt sind, daß dieser vielmehr den absichtlich strengen Stil späterer Zeit verrate, nunmehr umgekehrt dessen Vorbild in unserem anmutigen hellenistischen Bildwerk des Britisch Museum erkennen. Weniger klar ist, ob die äußerst lebendig dargestellte „Trunkene Alte" der Münchener Glyptothek und anderer Sammlungen sowie der entsprechende Kopf des Albertinums in Dresden alexandrinischen oder kleinasiatischen Ursprungs ist. Bithynier war aber auch der Bildhauer Doidalsas, dessen Namen spätere Abschriften des Plinius in Dädalus verwandelt hatten. Von ihm rührte die im Bade kauernde Venus her, deren berühmteste Wiederholung sich im Vatikan, deren schönster Torso sich im Louvre erhalten hat. Der kleinasiatischen Kunst dieser Zeit reiht sich auch die schlummernd daliegende, von reich gefältelter Gewandung umflossene Marmor-Ariadne des Vatikans an, deren Grundempfindung auch das rasch berühmt gewordene, übermäßig gelobte,

Abb. 449. Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes, im Berliner Museum. Nach Photographie der Nachbildung im Dresdener Albertinum.

bewegt dastehende „Mädchen von Antium“ des Thermenmuseums teilt. An kleinasiatische Terrakotten aber erinnert die liebenswürdige Gruppe des sich küssenden Pärchens Eros und Psyche im Kapitolinischen Museum zu Rom. Die ganze kleinasiatische Kunst dieser und einer früheren Zeit spiegelt sich in den kleinen Tongruppen und Tonfiguren von Myrina wider, die man vortrefflich z. B. im Louvre kennen lernt. Gegenüber den Tonfiguren von Tanagra (S. 373 und Abb. 402), denen sie sich anschließen, atmen sie ein reicheres, hier und da von östlicheren Vorstellungen bewegtes Leben. Daß in Kleinasien aber auch die Toreutik (S. 387) blühte, versteht sich von selbst. Von dem berühmten Silberschatz von Boscoreale im Louvre nehmen wir den entzückenden, mit Störchen geschmückten Silberbecher (Abb. 448), von dem nicht minder berühmten Silberschatz von Hildesheim im Berliner Altertumsmuseum die schöne Silberschale, aus deren Innenrand das Sitzbild der Pallas Athene hervorragt (Abb. 449), für Kleinasien in Anspruch; doch scheint die Art der Reliefs auch hier auf das letzte vorchristliche Jahrhundert zu deuten.

Abb. 450. Der „Farnesische Stier“. Marmorgruppe im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Jüngere Meister von Tralles führen uns auf ein tragisches Stoffgebiet und von Kleinasien nach Rhodos hinüber. Apollonios und Tauriskos von Tralles schufen für die Insel Rhodos, vielleicht auch auf ihr, die mächtige lebensgroße Marmorgruppe, die von dort schon zu Plinius' Zeiten nach Rom gekommen war, hier im 16. Jahrhundert unter Papst Paul III. (Farnese) bei den Thermen des Caracalla ausgegraben wurde und jetzt unter dem Namen des „Farnesischen Stieres“ (Abb. 450) zu den berühmten Werken des Neapeler Museums gehört. Der Stoff dieser Gruppe ist der „Antiope“ des Euripides entlehnt. Dargestellt ist der Augenblick, wo Zethos und Amphion, um die Schmach zu rächen, die ihre Mutter Antiope durch Dirke erduldet hat, diese bei einer bachischen Feier mit einem Strick an die Hörner eines wilden Stieres fesseln, um sie zu Tode schleifen zu lassen. Auf den Felszacken des Kithäron mit gespreizten Beinen sich feststemmend, bändigen die beiden Brüder den sich bäumenden Stier. Amphion packt ihn an den Hörnern und am Maul. Zethos hält mit einer Hand den Strick,

der schon um die Hörner des Stieres gewunden ist, mit der anderen Hand ergriff er wahrscheinlich die vor ihm und dem Stiere angstvoll am Boden sitzende Dirke am Haar, um auch sie an den Strick zu fesseln. Antiope steht ruhig dreinschauend hinter dem Stier. Vorn sitzt ein Hirtenknabe am Felsen, der landschaftlich aufgefaßt und mit ländlichen Tieren ausgestattet ist. Ein Hund springt bellend am Felsen empor. Die unglückliche Gesamtanordnung

Abb. 451. Die Laokoon-Gruppe, im Vatikan. Nach Photographie.

der Gruppe, der sich namentlich die teilnahmlos hinter dem Stiere stehende Antiope nicht einfügt, hat neuere Forscher nach Studniczkas Vorgang veranlaßt, das erhaltene Werk für eine veränderte und verschobene römische Kopie zu erklären. Als ursprüngliche Vorderansicht bezeichnet Studniczka die jetzige linke Diagonalansicht, bei der der Stier unter seiner Last sich in der Mitte zwischen Amphion und Zethos bäumt. Wie die Antiope, hält er auch den Hirtenknaben und die landschaftliche Ausstattung für römische Zutaten. Daß diese Ausstattung unhellenistisch sei, geben wir von unserem Standpunkte aus (S. 381, 384, 389) nicht zu.

Einleuchtend aber ist, daß die Gruppe, wie Studniczka sie gesehen haben will, überzeugender wirkt. Falsch ergänzt sind jedenfalls die Köpfe. Bewundernswert bleibt, was wir als echt anerkennen. Bewunderswert natürlich ist namentlich die Gewalt der Bewegung, die Wucht der Leidenschaft zum Ausdruck gekommen. Den lehrhaften Standpunkt der Tadler des „Farnesischen Stieres" hat schon Welcker erfolgreich bekämpft. Man mag in den Werken der vorhergehenden Jahrhunderte, in denen ein ähnliches Werk unmöglich gewesen wäre, eine an sich reinere und edlere Kunststufe erkennen; aber verkennen darf man nicht, daß gerade die Freiheit, die die griechische Kunst vor der Kunst aller anderen Völker voraushatte, in der natürlichen Weiterentwickelung ihrer Betätigung schließlich zu Werken dieser Art drängen mußte, in denen die Kunst, technisch betrachtet, fast zum Kunststück wird, geistig betrachtet aber alle Empfindungsregungen bis zur äußersten Heftigkeit steigert.

Wie lebhaft Rhodos sich am Kunstleben dieser Zeit beteiligt, geht schon aus der alten Nachricht hervor, daß, außer jenem berühmten Koloß des Chares (S. 379), der seine Ausbildung bei Lysipp erhalten hatte, noch hundert andere Kolossalstandbilder die Insel schmückten. Als rhodische Bildhauer dieser Zeit erscheinen Aristonidas und jener Philiskos (S. 401), der zugleich Maler war. Aristonidas bildete die pathetisch-dramatische Richtung weiter. Berühmt war sein Athamas, der in Wahnsinn verfiel, weil er seinen Sohn getötet hatte. Als geistesverwandt erscheint der pathetisch durchgeistigte Kopf der schlafenden Erinnys des Thermenmuseums; als geistesverwandt aber auch die oft wiederholte Gruppe des Menelaos, der die Leiche des Patroklos vom Schlachtfeld schleppt. Am bekanntesten ist die Wiederholung dieser Gruppe in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, Bruchstücke von zwei verschiedenen Wiederholungen besitzt der Vatikan. Auch der sogenannte „Pasquino" am Palazzo Braschi in Rom gehört einer solchen an. Als klassisches Hauptwerk des Philiskos galt eine Gruppe von Apollon mit Leto, Artemis und den neun Musen. Man meint einen Widerhall dieser Gruppe in jenen landschaftlich angeordneten Reliefs der Apotheose Homers (S. 408) im British Museum, aber auch in einigen schönen Einzelgestalten der Musen wiederzuerkennen, von denen die der Polyhymnia im Berliner Museum hervorgehoben sei. Als rhodische Bildhauer des ersten Jahrhunderts v. Chr. treten uns Agesandros, Athenodoros und Polydoros entgegen, deren gemeinsames Hauptwerk die berühmte Gruppe des Laokoon war, die im Vatikan zu Rom aufgestellt ist (Abb. 451). Plinius kannte dieses Werk bereits, das zu seiner Zeit im Palaste des Kaisers Titus in Rom stand, und gerade er nennt auch seine Meister. Die Bildhauer Agesandros, Athenodoros und Polydoros sind uns auch aus Inschriften verlorener Werke bekannt; und der Charakter dieser Inschriften versetzt sie nach Hiller von Gaertringens Untersuchungen in die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Die Ansicht, daß die Laokoon-Gruppe erst zur Zeit des Titus entstanden sei, hat auch Overbeck schon überzeugend widerlegt. Jedenfalls ist der Laokoon jünger als der pergamenische Gigantenfries, den er voraussetzt, und älter als der römische Dichter Vergil, mit dessen Schilderung des dargestellten Vorganges er nichts gemein hat. Vielmehr geht auch er auf die griechische Tragödie zurück. Laokoon, der troische Priester des Apollon, gegen den er sich versündigt hatte,

Abb. 452. Ergänzung der Laokoon-Gruppe. Nach Overbeck. (Zu S. 414.)

opferte unter dem Beistand seiner beiden halb erwachsenen Söhne am Strande des Meeres, als der erzürnte Gott zwei mächtige Schlangen auf ihn losließ, die den Vater und die Söhne mit ihren Windungen umstrickten und mit tödlichen Bissen zu Boden streckten. Die erhaltene Gruppe, die 1506 bei den Thermen des Titus ausgegraben wurde, ist, wenn nicht alles trügt, das Original, von dem Plinius spricht. Sie stellt die Katastrophe im Augenblicke der höchsten Spannung dar. Schon haben die Schlangen ihre drei Opfer umstrickt. Laokoon selbst windet sich, auf den Altar zurückgesunken, dumpf aufschreiend in dem fürchterlichen Schmerze, den ihm der Biß der einen Schlange in seine linke Seite verursacht. Seine rechte Hand suchte nicht, wie Montorsoli sie samt dem Arme irrtümlich ergänzt hat, den Schlangenleib hoch emporgestreckt von sich abzuhalten, sondern griff, krampfhaft erhoben und zurückgebeugt, an seinen Hinterkopf (Abb. 452). Der zur Rechten des Vaters auf den Altar gesunkene jüngere Sohn, den die andere Schlange in die rechte Seite beißt, bricht schon bewußtlos zusammen. Der ältere Sohn aber, der zur Linken des Vaters neben den Stufen des Altars steht, ist erst leicht mitverstrickt in die Windungen der Schlange. Er hat noch die Kraft, den Versuch zu machen, sich von der Umschlingung des Ungetüms zu befreien und sich in höchster Erregung kindlichen Mitgefühls nach seinem Vater umzuwenden. Das Entsetzen des schrecklichen Augenblickes kommt, „Furcht und Mitleid" in uns erweckend, gewaltig zum Ausdruck. Am großartigsten ist Laokoon selbst dargestellt. Das Verständnis, mit dem das Muskelspiel des mächtigen nackten Körpers in seiner krampfhaften Anspannung und der Schmerzensausdruck der edlen, von mächtigem Haupt- und Barthaar umlockten Züge dargestellt sind, bezeichnet einen Höhepunkt des plastischen Könnens. Plinius nannte den Laokoon „ein Werk, das allen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehen ist". Auch dem 18. Jahrhundert, dem nur ein kleiner Teil der echtgriechischen Werke bekannt war, die wir heute bewundern, galt er als eine Hauptschöpfung der griechischen Kunst. Heutzutage wissen und empfinden wir, daß er in seiner wunderbaren Technik, seiner realistischen Kraft, seinem körperlichen Pathos wenigstens einen Gipfelpunkt jener hellenistischen Richtung bezeichnet, die noch niemals Dagewesenes zu schaffen bestrebt war. Wir kennen aber auch die Vorbilder, die den rhodischen Künstlern vorgeschwebt haben; wir werden, was man auch dagegen eingewandt hat, gerade in der Gestalt des Laokoon eine Weiterentwickelung der Gestalt jenes Giganten von Pergamon erkennen, der, wie jener, auf göttliches Geheiß von einer mächtigen Schlange durch einen tödlichen Biß in die Brust getroffen wird; und wir fühlen einem Werke wie dem Laokoon gegenüber allerdings, daß es auf jener Grenzscheide steht, wo eine Umkehr notwendig wird, weil ein Weitergehen in derselben Richtung nicht mehr tunlich ist.

Abb. 453. Der Schleifer, in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz.

Nennen wir als Schöpfungen verwandter Richtung noch Werke wie den Marsyas, der zur Schindung an einem Baume aufgehängt ist (z. B. im Berliner Museum und im

Konſervatorenpalaſte zu Rom), und den „Schleifer" der Uffizien zu Florenz, der, am Boden hockend, ſein Meſſer wetzt (Abb. 453), ſo müſſen wir einhalten, um uns die rückläufige Bewegung zu vergegenwärtigen, die in der Tat bald darauf eintrat. Dieſe rückläufige Bewegung, die, hauptſächlich im letzten Jahrhundert vor unſerer Zeitrechnung, nachahmend auf die großen Vorbilder der vergangenen Jahrhunderte zurückgriff, ging, bezeichnend genug, vom altgriechiſchen Feſtland aus.

Zunächſt reihen wir an dieſer Stelle den peloponneſiſchen Künſtler Damophon von Meſſene ein, der früher dem 4. Jahrhundert v. Chr. zugeteilt, neuerdings von einigen (Robert, Overbeck) in die Zeit des römiſchen Kaiſers Hadrian, von anderen (Collignon) aber, denen wir uns anſchließen, in die helleniſtiſche Zeit verſetzt wird. Bisher kannten wir ihn lediglich durch Pauſanias; und aus Pauſanias trat er uns als Götterbildner im alten Sinne entgegen. Wir hören, daß er das Goldelfenbeinbild des Zeus in Olympia ausgebeſſert, und daß er ſelbſt Statuen, die aus Marmor und vergoldetem Holze gebildet waren („Akrolitharbeit", eine billigere Nachahmung der Goldelfenbeintechnik), geſchaffen habe, hauptſächlich aber Marmorbildhauer geweſen ſei. Unter ſeinen Bildwerken nennt Pauſanias eine große Göttergruppe, deren Hauptgeſtalten Demeter, Kora (Despoina) und Artemis waren, im Heiligtum der Despoina zu Lykoſura. Die Ausgrabungen, die hier ſeit 1889 durch Kabbadias vorgenommen worden ſind, haben wertvolle, zum Teil dem Nationalmuſeum in Athen überwieſene Bruchſtücke dieſer Bildwerke wieder zutage gefördert, z. B. die Köpfe der Demeter, der Artemis und des Titanen Anytos (Taf. 65 a), dazu ein vielbeſprochenes Stück des mit ſchwerer Reliefſtickerei bedeckten Marmormantels der Demeter. Tritt Damophon uns als rückwärts gewandter Künſtler zunächſt durch den Inhalt ſeiner Kunſt entgegen, ſo zeigt er ſich in den Köpfen der Gottheiten, von denen der Titanenkopf einige an den Kopf des Laokoon, andere an den Kopf des Zeus von Otricoli erinnert hat, doch als ein mehr oder weniger ſelbſtändiger, hochbegabter Meiſter der helleniſtiſchen Spätzeit. Die Mantelreliefs von Lykoſura ſind helleniſtiſch. Wir ſehen ſie als Vorläufer der Reliefs am Panzer des Auguſtus von Prima Porta an.

Abb. 454. Die mediceiſche Venus, in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie. (Zu S. 417.)

Die rückläufige Bewegung im engeren Sinne ging von Athen aus; von den modern helleniſtiſchen Meiſtern Athens, wie von Chäreſtratos, der ſeine große Themisgeſtalt von Rhamnus, jetzt im Atheniſchen Muſeum, mit ſeinem Namen bezeichnet hat, und wie der ältere Eubulides, deſſen von Plinius hervorgehobenen „mit den Fingern Rechnenden" man in dem Louvre-Sitzbild des Philoſophen Chryſippos zu erkennen meint, läßt ſich Weiteres nicht berichten. Schon der jüngere Eubulides aber ſchloß ſich, wie Michaelis meint, an Göttertypen

der Phidiaszeit an. Die ausgesprochen rückläufige Bewegung der attischen Kunst gehört dann freilich erst einer Zeit an, in der ganz Griechenland eine Provinz der römischen Republik war, und wenn ihre Träger daher auch hauptsächlich für Rom, ja vielfach in Rom arbeiteten, so pflegen diese Künstler sich doch selbst so ausdrücklich als Athener zu bezeichnen, daß die „neuattische Schule", die sie bilden, dem griechischen, nicht dem italischen Hellenismus zugerechnet werden muß. Da Pergamon, zu dem Athen in nahen Beziehungen stand, die Stadt der Kunstgelehrsamkeit jener Tage und die Bewegung kunstgeschichtlich angehaucht war, so mag Fr. Hauser auch mit Recht dafür eintreten, daß sie sich von Pergamon nach Athen verpflanzt hatte, wenngleich sich in den Denkmälern keine Anhaltspunkte für diese Vermutung finden.

Abb. 455. Marmor-Krater des Salpion von Athen, im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Die Denkmäler beweisen, daß diese „neuattischen" Meister im wesentlichen nur Kopisten waren. Antiochos von Athen hat mit seiner Athenastatue im Thermenmuseum nur eine Kopie der Parthenos des Phidias geschaffen. Apollonios, des Archias Sohn, von Athen schuf den im Neapeler Museum verwahrten Kopf, der eine Kopie nach dem Doryphoroskopfe des Polyklet ist. Der „Farnesische Herkules" des Glykon von Athen im Neapeler Museum (S. 376) geht wahrscheinlich unmittelbar auf ein Urbild des Lysippos zurück. Selbst der Torso des vatikanischen Belvedere, der mit der Künstlerinschrift des Apollonios, Sohnes des Nestor, von Athen versehen ist, wird als entferntere Nachbildung eines lysippischen Werkes erkannt. Etwas freier verfuhren andere. Dionysios und Timarchides von Athen schufen in dem Ehrenstandbild des Ofellius, das Homolle zu Delphi ausgegraben hat (jetzt im Museum zu Delphi), eine weichliche Nachahmung des Hermes des Praxiteles; wogegen Kleomenes, des Kleomenes Sohn, von Athen im

sogenannten „Germanicus“ des Louvre einen bekannten Typus des Hermes als Gottes der Beredsamkeit in geschickter Weise seiner ausgezeichneten nackten Bildnisstatue eines vornehmen Römers zugrunde legte. Auch die weltberühmte Marmorvenus aus dem Hause Medici in den Uffizien zu Florenz (Abb. 454) konnte man mit Zuversicht der neuattischen Schule einreihen, solange man ihre Inschrift für echt hielt. Jetzt ist sie heimatlos geworden. Klein führte sie auf den jüngeren Kephisodotos (S. 371) zurück. Aber in die hellenistische Zeit verweisen sie schon die auf ihrem Delphin reitenden Liebesgötterchen. Unzweifelhaft ist in ihr noch eine Umbildung der berühmten Knidierin des Praxiteles zu erkennen, aber eine ins Zierliche und Kokette einlenkende Umbildung, die am besten nach wie vor in Beziehung zu den Neuattikern gesetzt wird.

Die neuattischen Reliefbilder schmücken mit Vorliebe größere Marmorgefäße. Als Meister dieses Kunstzweiges seien genannt: Salpion von Athen, der Urheber eines schönen Marmor-Kraters des Neapeler Museums (Abb. 455), dessen Relief Hermes mit dem Dionysosknaben darstellt; Sosibios von Athen, der Bildner der Amphora des Louvre, deren archaisierendes Relief ein Götteropfer vorführt; und Pontios von Athen als Schöpfer des Mänadentanz-Gefäßes im Kapitolinischen Museum zu Rom. Im vollen Gegensatz zu den alexandrinischen Reliefs fehlt diesen neuattischen Reliefs jeder zusammenfassende Hintergrund, sind ihre Figuren durch auffallend große Zwischenräume voneinander getrennt und sind die einzelnen Typen, willkürlich zusammengelesen, Vorbildern aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Stilarten entlehnt. Es ist ein Verdienst Hausers, in ausführlicher Arbeit nicht nur die Vorbilder dieser Typen, sondern auch zahlreiche andere Nachbilder der gleichen Vorbilder an das Licht gezogen zu haben. Durch die Entlehnung bald archaischer, bald späterer Typen, oft aus attischen Grabmonumenten, durch die willkürliche Zusammenstellung dieser Typen und durch die gleiche nüchterne, glatte Technik ihrer Ausführung bewegen sich alle diese Werke der neuattischen Schule in der Tat in der gleichen Richtung; und wir werden sehen, daß der Hellenismus, der auf italischem Boden blühte, mit der Schule des Pasiteles gleichzeitig in dieselben Bahnen einlenkte.

Jedenfalls kann von einer Weiterentwickelung der Kunst in diesen Schulen keine Rede mehr sein, vielmehr nur von einer Umkehr, die es jedoch nicht einmal bis zur freien Nachahmung, sondern eigentlich nur zur genauen Nachbildung der Werke brachte, die man im letzten vorchristlichen Jahrhundert und darüber hinaus für klassisch hielt. Die untere Zeitgrenze des neuattischen Stiles liegt jedenfalls schon in der römischen Kaiserzeit.

Viertes Buch.

Die Kunst Altitaliens und des römischen Weltreichs.

I. Die Kunst Altitaliens und seiner Nachbargebiete bis zum Beginn der hellenistischen Zeit (um 1000—275 v. Chr.).

1. Die italische Kunst der ersten Eisenzeit (um 1000—500 v. Chr.).

Die meerumspülte, durch Handel und Schiffahrt mit aller Welt verbundene Apenninenhalbinsel Italien war nicht so reich an ursprünglicher künstlerischer Kraft wie ihre griechische Schwester, nahm aber, noch ehe ein einheitliches Volksbewußtsein in ihr erwachte, mit empfänglichem Sinne die Kunstübung benachbarter Welten auf, um sie zu verwerten, zu verarbeiten, hier und da sogar weiterzuentwickeln. Wir wissen bereits, daß Sizilien und das Küstenland Unteritaliens seit dem 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung durch hellenische Besiedelung zu einem in geistiger Beziehung unauslöslichen Teile Gesamtgriechenlands geworden war, der sich von Anfang an an den künstlerischen Bestrebungen des Mutterlandes lebhaft beteiligte. Den meist dorischen Pflanzstätten Unteritaliens und Siziliens gesellte sich zu Kyme (Cumä) eine ionische Ansiedelung, deren künstlerische Ausstrahlungen weite Strecken des italischen Binnenlandes befruchteten. In Mittelitalien war schon einige hundert Jahre früher das kräftige, seinem Ursprung nach noch immer rätselhafte, wahrscheinlich aber als „Thurscha" in Kleinasien schon von den Ägyptern bekämpfte Volk der Etrusker (Tusker, Tyrrhener) eingewandert. Südlich und nördlich der Apenninen hatte es sich festgesetzt; und von dem nach ihm benannten Tyrrhenischen Meere aus, in dessen Nähe seine Hauptstädte lagen, hatte es orientalische und griechische Kunstwaren eingeführt, über ganz Mittelitalien verbreitet und vielfach mit großem technischen Geschick in derberer und trockenerer Empfindung nachgeahmt. Oberitalien aber bildete in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends mit den angrenzenden Alpengegenden und benachbarten Ländern ein ziemlich einheitliches, in sich zusammenhängendes Kulturgebiet, das, von illyrischen, rätischen und keltischen Stämmen bewohnt, der vorgeschichtlichen ersten Eisenzeit angehörte, die wir nördlich der Alpen nach ihrem ersten Fundort Hallstatt in Österreich als Hallstattstufe zu bezeichnen pflegen.

Das Selbstgefühl des italischen Volkes erwachte zuerst auf staatlichem Gebiete; es erwachte in dem latinischen Ländchen am Tiber, das, im Norden von der etrurischen Staatsmacht, im Süden von der griechischen Geistesmacht bedrängt, zuerst seine Nachbarn, dann ganz Italien, schließlich die ganze westliche Welt eroberte. Rom, Latiums Hauptstadt, wurde die Hauptstadt dieser Welt; und die römische Kunst nahm alle Strahlen der hellenistischen Weltkunst in sich auf, um sie noch einmal aufflackern zu lassen, ehe sie langsam verglühten.

Vor der ersten Eisenzeit treffen wir, wie überall, so auch im voretruskischen und vorgriechischen Italien auf Spuren einer paläolithischen, neolithischen und bronzezeitlichen Kunstübung. Die bronzezeitlichen Pfahldörfer an den Seen (Palafitte) und auf dem Lande (terramare) sind in Italien vielfach alteinheimischen Himmelsanschauungen entsprechend in rechtwinklig sich schneidenden Achsen angelegt, die den vier Haupthimmelsrichtungen folgen. Baugeschichtlich kommen vor allem die „Nuraghen" auf Sardinien in Betracht (S. 35 u. 173), die, wie die kyklopischen Bauten der ägäisch-mykenischen Kulturwelt, der vorgeschichtlichen Bronzezeit angehören. Diese „Nuraghen" sind 12 — 20 m hohe, auf kreisrundem Grundriß aus roh behauenen Quadern in annähernd horizontalen Schichten ausgeführte Bauten in Gestalt abgestumpfter Kegel, deren dicker, ohne Mörtel hergestellter Steinmantel einen bienenkorbförmigen, durch Vorkragung gewölbten Raum, manchmal auch mehrere solche Räume neben- und übereinander umschließt. Spiralförmige Gänge führen in der Mauerdicke zum Dache empor. Zu Tausenden haben sich die Reste solcher Bauten auf Sardinien erhalten, deren mehrere, durch Mauern verbunden, hier und da, z. B. zu Ortu (Chipiez' Rekonstruktion), eine kleine Festung gebildet zu haben scheinen. Früher sah man Gräber oder Tempel in ihnen. Heute ist man sich einig, zwar nicht Wohnungen, aber Schutzhäuser, „Fluchtburgen", Zufluchtsstätten für die Stunden der Gefahr, in ihnen zu erkennen. Als „feste Sitze kleiner Stammes- und Dorfhäuptlinge" bezeichnet Hoernes sie. Ihnen schließen sich die ähnlich gestalteten „Talayots" auf den Balearen an. Viereckige zyklopische Grabbauten sind dort von den Nuraghen, hier von den Talayots zu unterscheiden. Die echt sardinischen Bronzefigürchen des Nuraghenvolkes, meist Krieger- und Jägerfigürchen, die man im Museum zu Cagliari studieren kann, zeigen in ihrer inneren Natürlichkeit und Unmittelbarkeit bei aller barbarischen Dürftigkeit und Eckigkeit ihrer äußeren Erscheinung gar keine Anklänge an den phönizischen Stil, den man in ihnen gesucht hat.

Abb. 456. Tongefäß der älteren Villanova-Stufe, im Museum zu Bologna. Nach Ranke. (Zu S. 420.)

Erst in der frühen Eisenzeit, die hier um 1000 v. Chr. beginnt, tritt uns in ganz Italien eine künstlerische Entwickelung entgegen, die Beachtung verdient. Um ihre Erforschung haben sich die italienischen Archäologen, um ihre Erläuterung auch nordische Gelehrte, wie Helbig, Undset, Böhlau und namentlich Montelius, verdient gemacht. Montelius' scharfsinnige Gliederung dieser ganzen Kulturstufe, zunächst nach „typologischen", dann nach örtlichen und zeitlichen Gruppen, mag anfechtbar sein, da die Zeitfolge der Entstehung der Typen nicht immer einleuchtet, beherrscht aber zurzeit die Vorstellung fast aller Forscher, die sich diesem Gebiete widmen. Wir können hier nur einige Hauptzüge dieser Bewegung hervorheben. Die vorgriechische Keramik Unteritaliens, namentlich Apuliens, die natürlich im wesentlichen geometrisch verziert ist, hat M. Mayer zusammenfassend behandelt. In Mittelitalien gehören dem ersten Jahrhundert des letzten vorchristlichen Jahrtausends jene Aschenurnen in Gestalt von Häusern der Lebenden (Hausurnen) an, die sich namentlich hier und in Norddeutschland (S. 43), wo sie noch bronzezeitlich sind, gefunden haben. Auf mittelitalische Hausurnen, wie die albanische im Berliner Museum, ist daher schon hingewiesen worden. Zahlreich sind sie im Kircher-Museum und im Museum

Gregorianum zu Rom vertreten. Andere gehören der etruskischen Entwickelung an. Am Anfang der eisenzeitlichen Vorgeschichte Oberitaliens steht die Kunst der älteren Villanova-Stufe, die ihren Namen dem Gräberfeld des Landgutes Villanova bei Bologna verdankt. Die Fundstücke, die ihren Gräbern entstiegen, liegen meist im Museo Civico zu Bologna. Die ältere Villanova-Stufe wird nach den Besitzern der Fundstätten auch als Benacci-Stufe bezeichnet. Die Gräber sind sogenannte Brunnengräber (tombe a pozzo), die aus einer kleinen, für die Aschenurnen bestimmten Kammer unter einem senkrechten Schachte bestehen. Die tönernen, noch mit der Hand geformten Aschenurnen sind mit eingeritzten, seltener aufgemalten Verzierungen versehen, die sich in zwei Bandstreifen um ihren Hals und ihren Bauch zu legen pflegen. Die Ziermuster sind rein geometrischer Natur. Dreiecke, Vierecke, Kreise bilden die Grundlage; aber auch Hakenkreuze und Mäander spielen eine wichtige Rolle; den Mäandern gesellt sich, wie in der altamerikanischen Kunst, sogar das Stufenornament, das nur vereinzelt auf griechischem Boden vorkommt. Gegenüber der feinfühligen Regelmäßigkeit des griechischen Dipylonstils aber erscheint die geometrische Ornamentik der Villanova-Stufe unförmlich und willkürlich. Am nächsten liegt es nach wie vor, sie als das Erzeugnis einer italischen Parallelentwickelung zum Dipylonstil anzusehen. Die Gründe, die Böhlau in seiner trefflichen Abhandlung über die Villanova-Ornamentik dafür anführt, daß ihr Stil einem dem Dipylonstil verwandten griechischen Verzierungssystem entlehnt sein müsse, sind sicher beachtenswert, werden uns, die wir in den Grundformen der geometrischen Zierkunst, einschließlich des Mäanders, ein Urerbteil der Menschheit erkannt haben, jedoch nicht überzeugen. Die in Mittelitalien entdeckten Tongefäße der Villanova-Stufe sind übrigens vielleicht noch älter als die in Oberitalien gefundenen. Doch lernt man sie nach wie vor am leichtesten im Museum von Bologna kennen (Abb. 456).

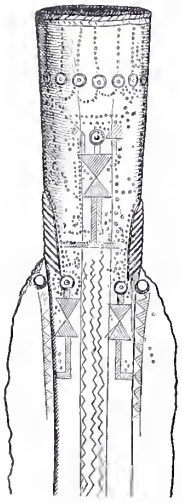


Abb. 457. Bronzene Lanzenspitze der älteren Villanova-Stufe, im Albertinum zu Dresden. Nach dem „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts", IV (1889).

Die eingeritzten Verzierungen der Tongefäße wiederholen sich in den eingravierten Ornamenten der gegossenen Bronzearbeiten aus den Gräbern der älteren Villanova-Stufe, wogegen die größeren, geschmiedeten Stücke mit Buckelornamenten geschmückt zu sein pflegen. Figürliche Motive treten in gravierter und getriebener Arbeit in roh gestalteten Vogel- oder Schlangenköpfen hervor, die als Kreisenden einander gegenüber angebracht sind. Ein vollgültiges Denkmal figürlich-geometrischer Gravierung aus Italien bietet die bronzene Lanzenspitze des Dresdener Albertinums (Abb. 457). Die Körper der dargestellten armlosen Männchen werden, wie die Affen der Anetö in Brasilien, aus zwei mit der Spitze gegeneinander gekehrten Dreiecken, ihre Köpfe aus Kreisen mit einem Punkte in der Mitte gebildet.

Eine etwas jüngere Stufe der ersten Eisenzeit Italiens, auf der die frühetruskische Kunst sich teils neben der Villanova-Kunst in ähnlichen Bahnen bewegt, teils mit ihrem griechischen Einschlag über sie hinbreitet, stellen die Funde in den rechteckigen Grubengräbern (tombe a fossa) dar, die aufkamen, als die Verbrennung der Beerdigung der Leichen Platz machte. Die Wandlung kann ans Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. gesetzt werden. Die etruriſchen Städte Tarquinii (Corneto), Vulci, Vetulonia, Falerii stehen jetzt an der Spitze der Bewegung. Nachweislich nimmt die Einfuhr der Erzeugnisse fremden, besonders griechischen Kunsthandwerkes zu. Die griechischen Städte Unteritaliens ahmen echt griechische Waren schon für die Einfuhr nach Etrurien

Taf. 69. Bronzegegenstände der Hallstatt- und der La Tène-Zeit.

a Norditalische Harfenfibel, im Museum zu Bologna. Nach Ranke. — b Bronzener Armring der La Tène-Zeit. Nach Undset. — c Paukenfibel aus Hallstatt. Nach Ranke. — d Certosafibel, im Museum zu Bologna. Nach Ranke. — e Antennen-Schwertgriff der La Tène-Zeit, im Museum zu Saint Germain en Laye. Nach Reinach. — f Altitalische Kahnfibel, im Museum zu Bologna. Nach Ranke. — g Bronzefigur aus Novilara. Nach Hoernes. — h Triquetrum-Verzierung, La Tène-Zeit. Nach Hoernes. — i Armbrustfibel aus der Certosa, im Museum zu Bologna. Nach Ranke. — k Metallschmuck von durchbrochener Arbeit, La Tène-Zeit, im Museum zu Saint Germain en Laye. Nach Reinach. — l La Tène-Fibel. Nach Ranke. — m Situla von Este (abgerollt), im Museum zu Este. Nach Déchelette. — n Altitalische Schlangenfibel. Nach Ranke. — o La Tène-Fibel. Nach Ranke. — p Armbrustfibel aus Hallstatt. Nach Ranke. — q Bronzewagen von Strettweg, im Museum zu Graz. Nach Hoernes. — r Paukenfibel aus Hallstatt. Nach Ranke. — s Fibel von Marzabotto, im Museum zu Bologna. Nach Ranke.

Taf. 70. Tongefäße und tönerne Figuren der Hallstattzeit.

a Farbig bemaltes Tongefäß aus Schwaben, im Museum zu Stuttgart. — b Farbig bemaltes Tongefäß aus Buchheim, im Museum zu Karlsruhe. — c Tönernes Pferd aus Gemeinlebarn. — d Menschenfigur aus Gemeinlebarn. — e Tönerner Hirsch aus Gemeinlebarn. — f Tongefäß mit Spiralverzierungen aus Gemeinlebarn. — g Tongefäß mit Randfiguren aus Gemeinlebarn. — h Schwarzes Tongefäß aus Ödenburg. — i Tongefäß mit Stierkopfgriffen aus Gemeinlebarn.
a–b nach Déchelette; c–i im Wiener Hofmuseum, nach Hoernes.

nach. Die einheimische mittelitalische Erzeugung wird dadurch beeinflußt. Auf den getriebenen Bronzegefäßen und Schilden aus Cäre, Corneto und Präneste werden Vögel- und Pferdedarstellungen häufiger. Fibelbügeln in Gestalt noch beinloser Reiter oder langhalsiger Vögel reihen sich halbmondförmige Rasiermesser an, auf denen Männer beim Fang von Tieren eingraviert sind.

Spätestens um 600 v. Chr. machen die Grubengräber in Mittelitalien den Kammergräbern (tombe a camera) Platz. Es ist schon die Zeit der höchsten staatlichen Machtentfaltung der Etrusker, deren Reichtum die Einfuhr von Kunstwaren aus dem östlichen Mittelmeerbecken förderte. Ganz oder halb orientalische Formen überschwemmen Mittelitalien. Von den zypriſchen Schilden und Schalen des Grabes Regulini-Galassi in Cäre, die jetzt das Museo Gregoriano des Vatikans schmücken, ist schon die Rede gewesen (S. 172). Ähnlichen Stil zeigen die Schätze des Grabes Bernardini zu Cäre und des Grabes del Duce zu Vetulonia im Kircher-Museum sowie die des Grabes Barberini zu Palestrina im Museum der Villa Giulia zu Rom. Die Etrusker lernen die Nachbildung von Löwen und Panthern, von Sphinxen, Greifen und anderen fabelhaften Flügelwesen, aber auch von „Palmetten", „Flechtbändern" und anderen Verzierungen östlichen Ursprungs kennen. Tonvasen „korinthischen Stils" finden sich in zahlreichen Gräbern. Als italische Erzeugnisse unter östlichem Einfluß stellen sich rohe Bronze- und Bernsteinfiguren dar, wie sie besonders zahlreich in Gräbern von Vetulonia gefunden wurden. Aber auch den Gräbern Bolognas, die um diese Zeit noch Brandgrüfte waren, entstammen Fundstücke, in denen der östliche Einfluß allmählich stärker hervortritt. Die Verzierungen der Tongefäße waren von wechselnden Reihen unförmlicher Menschen- oder Vogelfiguren unterbrochen. Neben die Hakenkreuze treten Rosetten. Neben Fischen erscheinen Affen, Schlangen und Sphinxe. Den Stil dieser Tongefäße bezeichnet man als den „jüngeren Villanova-Stil". Die meisten Fundstücke, die ihm angehören, liegen im Museo Civico zu Bologna. Andere nennen ihn den jungbolognesischen oder (nach seiner Hauptfundstätte) den Arnoaldi-Stil. Daß er, wie Böhlau annimmt, durch rhodische Waren beeinflußt ist, ist möglich. In Villanova wurde ein bronzener Handgriff in Gestalt einer nackten, mit Vögelchen besetzten Frau durchaus schematischer Bildung gefunden (Abb. 458). Der Kopf und die symmetrisch erhobenen Hände sind als Kugeln gebildet. Bei aller Unförmlichkeit spiegelt diese Gestalt in ihrer kunsthandwerklichen Stilisierung eine fertige, in sich abgeschlossene Kunstübung wider.

Abb. 458. Bronzener Handgriff des jüngeren Villanova-Stiles, im Museo Civico zu Bologna. Nach Hoernes.

Abb. 459. Situla aus der Certosa bei Bologna, im Museo Civico zu Bologna. Nach Ranke. (Zu S. 422.)

Schwerlich älter als 500 v. Chr. sind die Grabstelen des Totenfeldes von Novilara bei Pesaro. Auf der Vorderseite stellen sie eingeritzte Schiffskämpfe, fast so formlos wie die nordischen Felsenritzungen, auf der Rückseite stellen sie eine eigentümliche Spiralornamentik dar, in der man mit v. Duhn hier im Osten Italiens ein verkümmertes Nachleben eines Stückes des mykenischen Stiles erkennen mag. Die Bronzefigürchen von Novilara (Taf. 69 g) ringen mit frühgriechischer Naturauffassung.

Während die Vorgeschichte nach der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. in Mittelitalien allmählich der Geschichte weicht, so daß wir auch die etruskische Kunst von 500 v. Chr. an weiter unten besonders behandeln müssen, dauert sie in Oberitalien länger und erzeugt hier zwischen 550 und 400 im Gebiet der illyrischen Veneter noch jene eigenartige Kunstübung, die sich nach Norden über die Alpen hinüber, nach Süden bis an den Apennin ein weites Absatzgebiet erwarb. In Bologna und seiner Umgebung hat der Villanova-Stil jetzt dem Certosa-Stil, der nach der Kartause bei Bologna benannt ist, und dem verwandten Marzabotto-Stil Platz gemacht, dem die Ausgrabungsstätte von Marzabotto bei Bologna seinen Namen gegeben. Neben bemalten Gefäßen mit abwechselnd roten und schwarzen Bändern treten jetzt namentlich Bronzeblecharbeiten hervor. Für Marzabotto, dessen Kunsthandwerk deutlich einen etruskischen Einschlag verrät, sind wagerecht gerippte zylindrische Bronzekisten charakteristisch. Im Certosa-Stil handelt es sich daneben bereits um Bronzeblecharbeiten mit reichen figürlichen Darstellungen, die von der Rückseite mit Hammer und Punze herausgetrieben und von vorn durch Nachgravierung der Umrisse und der Innenlinien vollendet zu sein pflegen. Eimer (Situlae), Eimerdeckel, Gürtelbleche und Dolchscheiden sind die Hauptträger dieser meist in wagerechte Streifen aneinandergereihten Darstellungen.

Die Situla aus der Certosa bei Bologna, jetzt im Museum dieser Stadt, zeigt klar geordnete Friese. Auf dem ersten Streifen von oben ziehen Krieger zu Fuß und zu Roß hintereinander her (Abb. 459). Zwei orientalisierende Palmetten, die einem umgedrehten altionischen Kapitell gleichen, teilen den Streifen in zwei Hälften. Auf dem zweiten Streifen von oben bewegt sich ein Opferzug von links nach rechts, auf dem dritten sind Musiker, Jäger, Landleute dargestellt, auf dem untersten Hirsche, Löwen und Flügeltiere, die von rechts nach links hintereinander herschreiten. Als Füllung erscheinen Vögel im ersten und dritten, erscheint eine Rosette im zweiten Streifen. Daß der Gesamtstil dieser Arbeiten aus dem archaisch-orientalisierenden griechischen Stil abgeleitet ist, ist sofort ersichtlich; auch gehören manche Einzelheiten diesem Stil an, während andere, wie die Hüte und Helme der Dargestellten, entschieden barbarisch, hier illyrisch-venetisch, sind und auch die unbeholfene Formensprache, die in den Tieren bessere Verhältnisse zeigt als in den Menschen, die Menschenantlitze aber durch scharf vorspringende Nasen kennzeichnet, keinen Zweifel daran läßt, daß wir es hier mit Erzeugnissen einer örtlich begrenzten oberitalischen Kunst zu tun haben. Für die Forscher, die als eigentliche Leitfunde der vorgeschichtlichen Eisenzeit die Sicherheitsnadeln (fibulae) ansehen, spielt die „Certosa-Fibel" eine wichtige Rolle. Sie zuerst soll die Nadelrinne mit aufgebogenem Kopf versehen haben (Taf. 69 d). Verwandt ist die Marzabotto-Fibel (Taf. 69 s). Harfenfibeln (Fig. a), Paukenfibeln (Fig. r), Schlangenfibeln (Fig. n), Kahnfibeln (Fig. k) und Armbrustfibeln (Fig. i und p) folgen.

Eine besondere Gruppe bilden die Gräberfelder der euganeischen Hügel bei Padua, deren Ausbeute größtenteils im Museo Euganeo zu Este liegt. Auch in Este unterscheidet man eine Kunst mit älteren, eine Kunst mit jüngeren Villanova-Formen und eine jungvenetische Kunststufe (550—400), deren Formen denen der Certosa nahestehen. Diese bilden die Estegruppe im engeren Sinne. Die Streifen der „Situla Benvenuti" sind mit den seltsamsten Gestalten bedeckt; auf dem obersten sitzen Männer mit breiten niedrigen Hüten auf Lehnsesseln; im mittleren führt z. B. ein Wesen, das halb als Mensch, halb als Palmette erscheint, einen Hund an der Leine; Sphinxe, Flügellöwen und andere fabelhafte Mischwesen füllen die Reihen. Eine andere Situla von Este stellt in der mittleren Reihe ähnliche Fabeltiere, im oberen und unteren Streifen Vorgänge aus dem Soldatenleben und dem Landleben dar (Taf. 69 m).

Zahlreicher als Darstellungen dieser Art sind Bronzeblechwaren, die nur mit Friesen natürlicher oder phantastischer Tiergestalten geschmückt sind. Während aber jene Situlen trotz aller Unbeholfenheit der Zeichnung in fester, zielbewußter Technik graviert sind, beschränkt die Arbeit an manchen dieser Stücke sich auf flüchtige Ritzung oder Punktierung. Von wirklicher Freiheit und Schönheit ist diese ganze Kunstübung freilich ebensoweit entfernt wie von barbarischer Urwüchsigkeit. Sie ist nur der schwache Widerschein der Eigenkunst glücklicherer Gefilde.

2. Die Kunst der mitteleuropäischen Hallstatt- und La Tène-Stufe (um 900—100 v. Chr.).

Die klassische Stätte der ersten Eisenzeit nördlich der Alpen ist das Gräberfeld von Hallstatt in Oberösterreich, das vor zwei Menschenaltern von E. von Sacken ausgegraben und beschrieben, später z. B. von Hoernes, Salomon Reinach, Foudrignier, Déchelette und Aigner

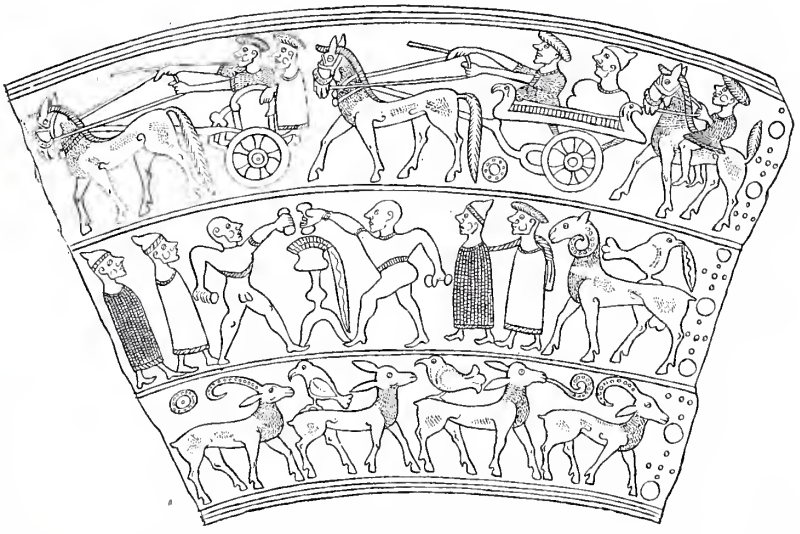


Abb. 460. Die Situla von Watsch (abgerollt), im Museum zu Laibach. Nach Ranke. (Zu S. 424.)

ausführlich behandelt worden ist. Man spricht daher von der Hallstattzeit, richtiger von der Hallstattstufe, um die ganze Gesittung der mitteleuropäischen ersten Eisenzeit zu kennzeichnen. Die spätere nordische Bronzezeit (S. 38—46) geht der älteren Hallstattstufe großenteils noch parallel. Das Eisen, das die Formensprache des früher gereiften Südens mit sich brachte, hatte die österreichischen Alpenländer eben schon erobert, als der eigentliche Norden Europas es noch ablehnte. Während in der älteren Hallstattzeit (900—550 v. Chr.) der südliche Einfluß eher von der Balkan- als von der Apenninenhalbinsel gekommen zu sein scheint, ist die jüngere Hallstattzeit (550—400 v. Chr.) von der gleichzeitigen und älteren italienischen Kunst abhängig, die wir kennen gelernt haben. „Die erste Weltwirkung der italienischen Kunst" nennt Hoernes den Einfluß, den sie auf den jüngeren Hallstätter Kunstkreis ausgeübt hat. Die Ansicht Aigners und anderer, die die gleichmäßige Heimwüchsigkeit der Hallstattgesittung in allen ihren europäischen Provinzen betont, ist keineswegs als erwiesen anzusehen. Man unterscheidet vier Zonen oder Gruppen der mitteleuropäischen Hallstattstufe: eine südöstliche, adriatische oder illyrische, die von den Ostalpen übers Meer bis nach der Herzegowina reicht, eine mittlere, donauländische,

deren Mittelpunkt im deutschen Österreich liegt, eine nordöstliche, die über Böhmen und Schlesien Posen erreicht, und eine westliche, keltische, die über den Rhein nach Ostfrankreich hinübergreift.

Meinungsverschiedenheiten bestehen in bezug auf den Ursprung mancher künstlerischen Arbeiten dieses Gesamtgebietes. Man streitet darüber, ob derartige Arbeiten im österreichischen Ostalpenlande nach südlichen Vorbildern gearbeitet oder fertig aus dem Süden eingeführt worden. Schon A. B. Meyer wies darauf hin, daß die von ihm veröffentlichte, im Linzer Museum liegende Sichelfibel mit langem Prachtgehänge fern von Hallstatt das Licht der Welt erblickt habe; Hoernes und andere Forscher halten es für erwiesen, daß der berühmte, im Hofmuseum zu Wien verwahrte Eisendolch von Hallstatt, dessen Bronzegriff in einen aus Vogelhälsen gebildeten, mit geometrisierten nackten Männchen besetzten Ring ausläuft, aus dem italischen Süden nach dem Norden verschlagen worden ist; und auch der vielgenannte Plattenwagen von Strettweg in der Grazer Sammlung (Taf. 69q), auf dem ein Hirschopfer mit dünnen, formenarmen Tier- und Menschengestalten in vollplastischer Ausführung dargestellt ist, wird von den meisten heutigen Forschern dem italischen Kunstkreise zugeschrieben, den wir kennen gelernt haben. Auch jene „Situlenkunst", die getriebene Bronzegefäße mit eingeritzten Bildzonen umgürtet, wird durch die Streitfrage berührt. Sicher ist, daß die hallstattischen Kunstwerke dieser Art ausschließlich der adriatischen und der donauländischen Gruppe und der jüngeren Hallstattzeit angehören. Wenn aber die Süd-Hallstätter so gut wie die Veneter illyrischen Stammes waren, so läßt sich nicht einsehen, weshalb die „Situlenkunst" auf die Veneter beschränkt geblieben sein soll; und eine gewisse kräftig barbarische Art scheint die im Hallstattbezirke gefundenen Bronzeblechdarstellungen in der Tat von den in Italien gefundenen zu unterscheiden. Wir glauben daher doch mit Wilhelm Gurlitt und anderen, daß Situlen und Gürtelbleche dieser Art auch in den Alpenländern selbst erzeugt worden sind. Die Situla von Kuffarn in Niederösterreich, jetzt im Hofmuseum zu Wien, zeigt nur am oberen Rande einen Bildstreifen. Ein Wettrennen, ein Faustkampf vor Preisrichtern um einen Preishelm und ein Gelage sind dargestellt. Die Bewegungen sind äußerst lebendig, die Formen aber bei aller Deutlichkeit vielfach mißverstanden. Daß wir hier keiner aus sich heraus erwachsenen, sondern einer entlehnten, ja verwilderten Kunst gegenüberstehen, ist von vornherein klar.

Viel genannt ist sodann der Eimerdeckel von Hallstatt, der sich im Wiener Hofmuseum befindet. Vier Vierfüßer schreiten hintereinander her: eine Sphinx, ein Flügellöwe und zwei Hirsche. Nach einer in diesem Kunstkreise geltenden Regel werden die pflanzenfressenden Tiere durch Zweige, die fleischfressenden Tiere durch Tier- oder Menschenschenkel, die sie im Maule tragen, gekennzeichnet. Hier tragen die Hirsche palmettenartige östliche Pflanzen, trägt der Flügellöwe einen Tierschenkel. Dabei ist alles dies, wie Hoernes sagt, „so schön und vollkommen dargestellt, wie ein Werk dieser Kunstgruppe nur irgend sein kann".

Die Situla von Watsch (Abb. 460) im Laibacher Museum, die zuerst von Hochstetter beschrieben wurde, trägt drei Streifen übereinander: der unterste bildet wieder einen Tierfries, der aus einem fleischfressenden Löwen und aus sieben Steinböcken mit Pflanzenranken im Maul besteht, der mittlere stellt wieder einen Faustkampf und ein Gelage, der oberste wieder Wagenfahrten, Ausritte und Pferde dar, die an der Leine geführt werden. Die stulp- und starknasigen Männerköpfe mit den kreisförmigen Augen schauen durchaus nordisch-barbarisch drein. Zu den jüngsten, aber nicht feinsten Bildgefäßen dieser Art gehören die Tiroler Bruchstücke einer Bronzekiste und eines Bronzegefäßes von Moriz̈ing und einer ähnlichen Situla von Matrei im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Von den Gürtelblechen dieses Stils ist das von Watsch, das sich wohl noch im Privatbesitze befindet, am bekanntesten. Der kriegerische Zweikampf zweier Streiter zu Roß, den es darstellt, steht einzig in der illyrischen Bronzeblechkunst da. Der Gegensatz der Bewegung der Kämpfenden zu der Ruhe der Pferde, auf denen sie sitzen, zeigt freilich die Unbeholfenheit und Unselbständigkeit dieser Kunst. Eines der Gürtelbleche vom Magdalenenberge bei St. Marein im Museum zu Laibach zeigt das der östlichen Zierkunst entlehnte Flechtband, ein anderes fabelhafte Flügelwesen mit Tier- und Menschenköpfen, die ebenfalls dem Osten entstammen. Ob nun alle diese Gegenstände südlich der Alpen oder ob einige von ihnen auch im Alpenlande selbst erzeugt worden sind: die Abstammung von der archaischen ostgriechischen Kunst steht allen ihren Darstellungen an der Stirn geschrieben; und Hoernes hat recht, wenn er ihr Verhältnis zu ihrer Mutterkunst mit den Worten „Entlehnung, Umbildung, Rückbildung" kennzeichnet.

Abb. 461. Bronzebecken der Hallstattzeit, im Hofmuseum zu Wien. Nach Hoernes.

Die Hallstatter Fibelformen (Taf. 69) von ihrer ältesten Brillengestalt und der Halbkreisform mit Fußschleifen durch alle Sichel- und Bogenbildungen hindurch, wie sie als Pauken-, Armbrust- und Paukenarmbrustfibel (Taf. 69 c, r, i, p) erscheinen, bis zur La Tène-Fibel (Taf. 69 l, o) herab zu verfolgen, oder die Bronze- und Eisenwaffen der Hallstattstufe ihren Formen und Verzierungen nach mit denen der gleichzeitigen nordischen Bronzezeit zu vergleichen, können wir um so weniger als unsere Aufgabe ansehen, als wir Pipers Bedenken gegen die Untrüglichkeit der angenommenen zeitlichen Aufeinanderfolge der verschiedenen Formen teilen; ja es würde uns nicht einmal weiterbringen, die kleinen Tier- und Menschenfiguren aus Bronze oder Ton, die in Gräbern der Hallstattstufe gefunden wurden, ihrer im wesentlichen geometrischen Formenentwickelung nach näher zu untersuchen. Lehren uns die unbeholfenen, bald geometrischer, bald naturalistischer gemeinten bronzenen oder tönernen Rundfiguren, unter denen Rinder mit geschweiften Hörnern, Pferde mit dünnen Hälsen und steifen Beinen, Vögel mit breitem Schnabel die typischsten Erscheinungen, menschliche Gestalten, von Reitern abgesehen, ziemlich selten sind, doch keine Entwickelung kennen, die wir nicht schon in der Vorgeschichte Griechenlands und Italiens verfolgt hätten; und haben wir die Vogel- und Pferdekopfendungen an bronzenen Geräten und Werkzeugen dieser Stufe doch, vorgreifend, schon in der gleichzeitigen nordischen Bronzezeit kennen gelernt (S. 41). Charakteristisch sind die Rinder an dem Bronzebecken von Hallstatt im Wiener Hofmuseum (Abb. 461) und die vogelförmigen Bronzegefäße aus Ungarn in derselben Sammlung, charakteristisch aber auch die Bronzegehänge mit Pferdekopfansätzen aus Jezerine im Museum zu Serajewo in Bosnien.

Abb. 462. Urne der Hallstattzeit von Gemeinlebarn, im Hofmuseum zu Wien. Nach Hoernes. (Zu S. 426.)

Eigentümliche Gebilde der Hallstattzeit begegnen uns noch am ersten in der Tonplastik. Die Haus- und Gesichtsurnen haben wir, gerade weil sie im eigentlichen Gebiete der Hallstattkultur nicht vorkommen, schon weiter oben besprochen (S. 43—46). Der älteren Hallstattstufe

aber gehören die merkwürdigen Tongebilde aus Ödenburg in Ungarn an. Eine Anzahl großer schwarzer Urnen des Wiener Hofmuseums ist mit roh vor dem Brand eingerissenen Dreieckmustern verziert, die am Hals in deutliche, wenngleich völlig geometrisierte Menschenfiguren von putzigem Ansehen übergehen (Abb. 462 und Taf. 70 h). Die Köpfe sind manchmal gar nicht, manchmal über langen Hälsen als Kreise oder Vierecke angedeutet. An den Dipylonstil erinnert hier nichts; aber die Gestalten sind hier nicht minder schematisch geometrisiert als dort. Ebenfalls aus Ödenburg stammen merkwürdig gestaltete Beispiele der symbolischen „Mondbilder": auf Füße gestellte tönerne Mondsicheln mit aufrecht gebogenen Hörnern, die in einander zugewandte Vorderabschnitte (Protomen) von Rindern und Widdern übergehen.

Abb. 463. Gürtelblech aus einem Grabe von Koban. Nach Virchow. (Zu S. 428.)

Merkwürdig sind auch die plastischen Tongebilde aus einem Grabhügel bei Gemeinlebarn in Niederösterreich, Tiergestalten (Taf. 70 c und e), Menschenfiguren (Taf. 70 d) und Töpfe, die im Wiener Hofmuseum liegen. Eine Urne (Taf. 70 g) ist an ihrem oberen Rande mit Vögeln besetzt, während an der Stelle, wo ihr Bauch sich verengt, nach Szombathys Herstellung plastische Reiter und formlose stehende Menschenfiguren angebracht waren. Andere Urnen haben henkelartige Seitengriffe, die in Stierköpfe auslaufen (Taf. 70 i); noch andere (Taf. 70 f) sind nur mit Linienspielen und Warzen verziert.

Besondere Züge zeigt endlich die polychrome Tonplastik der jüngeren Hallstatter Zeit, die sich bereits der Drehscheibe bedient. Verhältnismäßig selten ist sie im eigentlichen österreichischen Hallstattgebiet. Von „der Wies" in Steiermark aber stammt z. B. die Scherbe einer Urne, die an Bauch und Hals mit roten Mäandern auf gelbem Grunde geschmückt war. Häufiger sind polychrome Gefäße im nördlichen und westlichen Gebiet der Hallstattkultur. Gefäße von roter und schwarzer Graphitfarbe mit weißen Einlagen in vertieften Ornamenten von reich geometrischer Gestaltung sind im südlichen Oberbayern, wo Naue sie untersucht hat, aber auch in Baden nicht selten; und ähnliche Töpfe kommen in Schlesien vor. Im Nationalmuseum zu München, in den Museen zu Berlin, Breslau und Karlsruhe (Topf aus Buchheim, Taf. 70 b) kann man sich davon überzeugen. Reichen, nur aufgemalten Farbenschmuck in breiten geometrischen Mustern zeigen die schwäbischen Tongefäße dieser Art, die man besonders im Stuttgarter Altertumsmuseum (Taf. 70 a) kennen lernt. Schon L. Lindenschmit hielt diese polychrome Hallstattkeramik für germanisch, und was man dagegen einwendet, überzeugt uns nicht völlig. Die Hallstatt-Zierkunst im ganzen zu kennzeichnen, ist nicht ganz leicht. Hoernes hebt ihren Reichtum an Nebenformen und Zutaten, an Hüllen und Endungen und ihre lebhafte Freude an gesuchter Zierlichkeit hervor. In der eigentlichen Ornamentik lassen sich überall örtliche und zeitliche Verschiedenheiten feststellen; überall aber kreuzen sich die bodenwüchsigen Verzierungen mit fremden Schmuckformen. Pflanzenmotive fehlen fast völlig. Die Tierornamentik spielt besonders in plastischen Vogel-, Pferde- und Rinderkopfendungen eine Rolle. Das rein Geometrische herrscht im Flachornament an manchen Orten vor, tritt aber in größeren Mustern und Linienspielen auf als bisher. Sehr oft verdrängen, wie in der nordischen Bronzezeit, Buckel- und Warzenverzierungen die geometrisierenden Bildungen. Dem Geradlinigen gesellt sich überall das Gerundete, Gerollte und Gebogene; die

Abb. 464. La Tène-Münze. Nach Ranke. (Zu S. 430.)

hängenden Halbbogen und Bänder sich bäumender Wellen gehen weit über den Begriff des geometrischen Stils hinaus. Wenn man Gewicht darauf legt, in manchen Erscheinungen, wie in Reihen verbundener Spiralen, ein Nachleben gerade der mykenischen Ornamentik zu sehen, so vergißt man zu fragen, weshalb der Hallstattornamentik dann andere wesentliche Züge der mykenischen Zierkunst fehlen. Aber eine starke Beeinflussung durch östliche Kunstrichtungen, insbesondere durch die altertümliche griechische Kunst auf ihrer orientalisierenden Stufe, kann manchen Erscheinungen der Hallstattzierkunst durchaus nicht bestritten werden. Was ihr dabei geradeswegs aus dem Südosten selbst und was ihr auf den Umwegen über den Süden und Südwesten zugeflossen, ist nur selten deutlich erkennbar. Erkennbar aber ist überall bei blecherner Dünne der Geräte ein gewisser Sinn für frische, volle, kräftige Linienspiele und das Bestreben, die aus der Fremde überlieferte Formensprache den eigenen Bedürfnissen und dem eigenen Geschmacke anzupassen. Lehrreich ist, daß, während in der älteren Hallstattzeit manchmal Bronzegeräte mit eingelegten Eisenzieraten geschmückt wurden, in der jüngeren Hallstattzeit, umgekehrt, wie am eisernen Hohlbeil von Watsch im Laibacher Museum, das Eisen zuweilen mit geometrischen Einlagen aus Bronzeblech verziert wird. Lehrreich ist aber auch, daß in den Gräbern der sogenannten schwäbischen Fürstenhügel, wie denen zu Belremise und zu Kleinasperg, die schon einer Übergangsstufe von der Hallstatt- zur La Tène-Kultur angehören, neben goldenen Kronen und Spangen einheimischer Arbeit auch etruskische Gefäße mit Tierkopfhenkeln und attische Schalen des 4. Jahrhunderts gefunden worden sind. Die Schätze der schwäbischen Fürstenhügel liegen im Altertumsmuseum zu Stuttgart. Ihnen schließt z. B. der goldene Hut aus Schifferstadt im Münchener Nationalmuseum sich an.

Der Hallstattkultur parallel geht die Kultur der *ersten Eisenzeit in den Landschaften jenseit des Schwarzen Meeres*, dessen Küsten, wie die Gestade Mittelitaliens und Siziliens, schon früh von Griechen besiedelt worden waren. Allmählich entwickelte sich hier aus der Mischung griechischer und skythischer Elemente eine eigene Gesittung mit ziemlich gleichartigen Altertümern, die von den südrussischen Steppen bis zum Altai und Jenissei in Sibirien reichte. Vorausgegangen war ihr östlich der Wolga die sogenannte „sibirische Bronzezeit", in der Tierköpfe und Tiere, wie Vögel, Steinböcke, Bären, manchmal einzeln, manchmal zu zweien, in den Knäufen von Messer- und Dolchgriffen eine Rolle spielen, aber auch Leichensteine bereits in roher Menschengestalt erscheinen. In der ersten Eisenzeit entfaltete sich dann besonders in den Kaukasusgegenden eine Kunst, die durch Virchows Forschungen über die Grabstätten in Koban und Kalakent in hellem Glanze den Grüften entstiegen ist. Diese kaukasische Kunst ist ihrer Technik nach in erster Linie Metallkunst, und Bronze ist noch ihr Hauptmetall; ihrem Inhalt nach aber ist sie vornehmlich Tierkunst, und die einheimische kaukasische Tierwelt ist ihr Gebiet, so gut wie die sibirische Tierwelt sich in der sibirischen Bronzekunst widerspiegelt. Eine Fülle von Tierfiguren aus gegossener Bronze ist aus den Gräbern von *Koban* und anderen Orten zutage gefördert worden. Teils scheinen sie nur um ihrer selbst willen gegossen, dann aber doch als Hängeschmuck benutzt worden zu sein, teils bilden sie Verzierungen an Geräten, Waffen, Schmuckgegenständen und Gürtelschlössern. Den vollplastischen Tiergestalten schließen sich Tierzeichnungen auf gravierten Bronzeblechen, hauptsächlich wieder Gürtelblechen, an, deren sonstige lineare Verzierungen in etwas anderer Führung aus den verschiedenen Elementen zusammengesetzt sind, die wir in der Hallstattkunst kennen gelernt haben. Eine Besonderheit der Zierkunst dieser kaukasischen Bronzeblechplatten ist der blaue, rote und grünliche Grubenschmelz, mit dem ihre Vertiefungen ausgefüllt wurden.

Besonders lehrreich sind die Bronzegürtel aus den transkaukasischen Gräbern. Die reichste Ausbeute haben die Gräber von Kalakent geliefert. Nur spärlich mischen sich in den gravierten Zeichnungen dieser Gürtelbleche Menschengestalten, von Virchow dann als Jäger aufgefaßt, unter die Stiere, Hirsche, Pferde, Steinböcke, denen sich Fabeltiere in seltsamen Zusammensetzungen anreihen (Abb. 463). Nach Virchow ist diese Kunst eine selbständig vom Osten, nicht aber vom Südosten, also nicht von Assyrien, beeinflußte kaukasische Kunst. Hoernes sieht gerade hier überall barbarische Nachahmung mykenischer Vorbilder. Die Frage ist schwerlich spruchreif; aber daß südliche Einwirkung bei der Mischung des Kunststils der ersten Eisenzeit der Kaukasusländer nicht mit im Spiele gewesen sein sollte, erscheint allerdings ausgeschlossen.

Abb. 465. Gallischer Denkstein von Sankt Goar. Nach Photographie des Bonner Provinzialmuseums. (Zu S. 430.)

Deutlich tritt dieser Einfluß dann in dem Goldfunde von Vettersfelde in der Provinz Brandenburg zutage, dessen mit reicher Tierornamentik versehene Goldblechplatten im Berliner Antiquarium liegen. Es sind offenbar versprengte Reste skythisch-frühgriechischer Kunst von den Kolonien am Schwarzen Meer. Andere sehen skythisch-gotische Arbeiten der Völkerwanderungszeit in ihnen; aber ihre Verzierung mit Tierreihen und Tierkämpfen weist auf einen Zusammenhang mit der kaukasischen Gürtelblechkunst hin. Sie gehören wahrscheinlich noch dem 6. Jahrhundert v. Chr. an. Schwierig, wie die Bestimmung der Entstehungszeit fast aller südrussischen und sibirischen Fundstücke, ist auch ihre Einreihung in den entwickelungsgeschichtlichen Zusammenhang. Wenn Kondakoff, der bekannte russische Archäolog, auch die älteren Fundstücke von Koban erst den ersten Jahrhunderten n. Chr. zuschreibt, so ist das freilich als widerlegt anzusehen; recht aber hat er unzweifelhaft, wenn er die jüngeren Werke der sibirischen Abteilung der Ermitage zu St. Petersburg, jene merkwürdigen, mit derber, phantastischer Tierplastik geschmückten Zierplatten in durchbrochener Arbeit, für Erzeugnisse der Völkerwanderungszeit erklärt. Erst die Zukunft kann volles Licht über die Entwickelung und den Einfluß der Kunstsprache der weiten, von Hochasien bis tief ins europäische Rußland hereinreichenden Ländergebiete verbreiten.

Gallisches, Germanisches, Skythisches, Slawisches sind in der nord- und mitteleuropäischen Kunst, die auf die Hallstattstufe folgte, nicht immer zu trennen. Der Rassenunterschied machte sich in den künstlerischen Arbeiten dieses Kreises weniger deutlich bemerkbar als die Gemeinsamkeit der Lebensbedingungen. Von einer heidnischen nordischen Baukunst dieses Zeitalters können wir schon deshalb nicht reden, weil den erhaltenen Burg- und Befestigungswällen und Stadtmauern kein künstlerisches Leben innewohnt, die eigentlichen Gebäude aber, die fast überall von Holz errichtet waren, sich nicht erhalten haben. Zu einer Bildnerei in großem Stile, der die Religion der Gallier und Germanen nicht förderlich war, finden sich nur vereinzelte Ansätze. Eine eigentliche Malerei fehlt dieser heidnischen Kunst durchweg. Hauptsächlich handelt es sich um Werke der Kleinkunst, des Kunstgewerbes und der Verzierungskunst.

Auf die Hallstattstufe, die bis um 300 v. Chr. reicht, läßt man in Europa die La Tène-Stufe folgen, die um 100 n. Chr. der römischen Provinzialkunst Platz macht.

Die Kunst der La Tène-Stufe schließt sich seit der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. an die der jüngeren Hallstattzeit an. Der südliche Einschlag, der auch in ihr zutage tritt, scheint unmittelbar von Massilia (Marseille), der griechischen Kolonie Südfrankreichs, ausgegangen zu sein. La Tène, die Stätte, nach der diese Gesittungsstufe seit F. Kellers und V. Groß' Ausführungen benannt worden, weil ihr die ersten, zugleich die vorbildlichen Fundstücke derselben angehören, ist eine Untiefe bei dem Dorfe Marin am Neuenburger See; ein pfahlbauartiges Inselkastell barg ihre Reste. Die Erzeuger und ursprünglichen Träger der La Tène-Kultur sind die Kelten, die Gallier, in der Schweiz, in Frankreich und am Oberrhein. Doch erobert ihre Kultur, das eigentliche Hallstattgebiet zunächst in großem Bogen umgehend, sich den germanischen Norden, England, den vorderen Osten Europas und Oberitalien, von wo wenigstens einige ihrer Erscheinungen ausgegangen sind. Im westlichen Mitteleuropa bereitet sie der römischen Provinzialkunst, an anderen Orten der Kunst der germanischen Völkerwanderungszeit den Boden. Sie selbst ist so wenig eine einheitliche Urkunst wie die Hallstattkunst, vielmehr wie diese aus der Mischung südlicher und östlicher Elemente mit einheimischer Überlieferung und angeborener Empfindung entstanden, im ganzen aber doch einheitlicher geschlossen als jene. Die Hauptfundstätten der frühen La Tène-Zeit, die das 4. Jahrhundert umfaßt, liegen in der Champagne. Auch jene schwäbischen Fürstengräber (S. 427) mögen ihr teilweise zugerechnet werden. Gerade die kleinen Metallarbeiten der frühen La Tène-Zeit kehren in ihren Menschen- und Tierköpfen, in ihren Pflanzenornamenten und in ihrer durchbrochenen Arbeit neuartige und neuzeitliche Züge hervor. In Frankreich spielen fürs 4. Jahrhundert die Funde im Marne-Departement, deren Stil Foudrignier als „Le Marnien" dem eigentlichen La Tène vorausgehen läßt, eine Hauptrolle. In Deutschland schließen sich z. B. die gallischen Gräber von Waldalgesheim bei Bingen an, deren Goldschmuck im Provinzialmuseum zu Bonn ruht. In Italien kommen die keltischen Grabstätten zu Montefortino bei Ancona und zu Canosa in Apulien in Betracht. In der mittleren La Tène-Zeit, die das 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. umfaßt, erobert die neue Kunstart die Alpenländer und das östliche Mitteleuropa. Ihr gehört die Fundstätte La Tène selbst an, ihr das keltische Gräberfeld von Manching bei Ingolstadt, ihr die illyrisch-keltische Stätte von Sankt Michael bei Adelsberg. Die Spät-La Tène-Zeit füllt das 1. Jahrhundert v. Chr. und reicht in das 1. Jahrhundert n. Chr. herüber. Starkbefestigte Städte mit teilweise steinernen Wohnbauten auf regelmäßig viereckigem Grundriß sind die Mittelpunkte dieser La Tène-Gesittung in ihrem Übergang zu römischer Provinzialkunst. In Frankreich waren Bibracte bei Autun, in Großbritannien Burghead in Schottland, in Deutschland Hochkönig bei Nassau, in Böhmen die Stadt der Bojer auf dem Berge Hradischt bei Stradonitz solche La Tène-Städte.

Abb. 466. Bronzene Kriegerfigur aus der La Tène-Zeit. Nach Hoernes. (Zu S. 431.)

Die La Tène-Zeit ist im Gegensatze zur ersten Eisenzeit, der Hallstattstufe, die voll entwickelte Eisenzeit. Von einer Kunst der La Tène-Zeit aber kann nur mit großen Einschränkungen die Rede sein. Die städtebauenden Gallier waren zugleich ein praktisches und ein kriegerisches Volk. Eiserne Waffen und Werkzeuge waren ihre Haupterzeugnisse; und ihren Waffen und Werkzeugen gewährten sie häufig gar keine, in der Regel nur bescheidene Verzierungen. Selbst ihre Schmuckgegenstände aus Gold oder Bronze erzielen einen wirkungsvollen Eindruck mehr durch ihre zweckmäßige Grundform als durch ihre künstlerische Durchbildung.

In ihrer künstlerischen Durchbildung aber macht die dünne, blecherne Formensprache der Hallstattkunst jetzt volleren, massigeren Bildungen und kräftigeren Profilierungen Platz. Offene bronzene Armringe laufen oft in stempelförmige oder schalenartige Endknöpfe aus (Taf. 69 b). Bronzene Ketten enden manchmal in Haken von tierköpfiger Gestalt. An Schwertscheiden und anderen Gegenständen feiert das Pflanzenornament in Gestalt verschlungenen Rankenwerks seine Auferstehung. Kurzschwerter mit Menschenkopfgriffen gehören schon der ältesten La Tène-Zeit an. Lehrreich für die Neigung der heidnischen Kunst Mittel- und Nordeuropas, lebende Wesen in die toten Linienspiele hineinzusetzen, ist die Entwickelung der „Antennengriffe" der Schwerter und Dolche der Bronzezeit (S. 38) zu annähernd menschlichen Gestalten. Reinach hat diese Entwickelung gut gekennzeichnet. Unsere Tafel 69 zeigt in Fig. e einen solchen Dolchgriff französischen Ursprungs im Museum von Saint Germain.

Eine Tierkopffibel gehört der frühen La Tène-Zeit an. Die ausgebildete La Tène-Fibel wird durch den federnden Doppelspiralkopf und den zurückgebogenen Nadelhalter gekennzeichnet. Das zurückgebogene Schlußstück berührt anfangs den Bügel noch nicht, wird dann durch einen Perlenknopf mit ihm verbunden, um schließlich völlig an ihn angeschlossen und mit ihm verschmolzen zu werden (Taf. 69 l und o).

Die Münzen der La Tène-Zeit sind Nachbildungen griechischer, mazedonischer und massilischer Vorbilder. Anfangs sind die Vorbilder noch erkennbar. Später werden auch sie, vom Haupthaar ausgehend, völlig verrankt und verschnörkelt (Abb. 463).

Im Metallschmuck gewinnt die durchbrochene, frei zutage liegende Arbeit eine selbständige Bedeutung; und gerade in den Arbeiten dieser Art tritt, wie die in Fig. k der Tafel 69 abgebildete Bronze des 3. Jahrhunderts v. Chr. aus den Gräbern der Champagne zeigt, die La Tène-Ornamentik in ihrer vollen Durchbildung hervor. Farbigen Glanz verleiht den eingeschnittenen Linien der La Tène-Verzierungen manchmal der „Blutglas"-Schmelz; auch Korallenplättchen und künstliche farbige Pasten werden auf die Bronze gelegt. Blaue und gelbe Glasarmbänder und Bernsteinperlen bringen farbiges Leben anderer Art.

Die ganze La Tène-Ornamentik hat fast nie mehr den streng geometrischen, aber doch auch nirgends einen naturalistischen Charakter. Die Linien werden oft einwärts gebogen und pflanzenstengelartig geschwungen. Neben den Spirallinien, die immer noch eine Rolle spielen, tritt das Triquetrum, das Dreibein, in den Vordergrund (Taf. 69 h). Aufgerollte Enden sind an der Tagesordnung; flammenförmige „Fischblasen", wie die Gotik sie wieder aufnahm und weiterbildete, treten hinzu; grinsende Menschenantlitze starren uns hier und da entgegen. Die Tierfiguren aber werden arabeskenhaft verschnörkelt und laufen an allen Enden, an Hörnern, Füßen, Schwänzen, selbst am Maule in pflanzenartige Ranken aus, denen sich manchmal frühklassische Vorbilder nachfühlen lassen.

Die Töpferei macht keine anderen Fortschritte, als daß die Benutzung der Drehscheibe jetzt allgemein wird. Besonders beliebt sind schwarze Tongefäße, die manchmal mit schwachen eingeritzten Zeichnungen versehen werden. Die norddeutschen Gesichtsurnen (S. 45) gehören im wesentlichen erst dieser Zeit an.

Als Denkstein, der an allen vier Seiten mit Flachreliefs geschmückt ist, ist statt aller der Stein von Sankt Goar zu nennen (Abb. 465), der am Wege zur Burg Rheinfels aufgestellt ist. Der birnförmige Kopf, den er darstellt, ist von fischblasenartigem Blattwerk umgeben. Der stumpfe „laufende Hund" (Wellenornament) am unteren Rande weist auf antike Einflüsse zurück. Verwandt ist der Reliefkopf auf einer der Bronzeplatten von Waldalgesheim im Provinzialmuseum zu Bonn.

An kleinen Tieren in Bronze und Ton ist an manchen La Tène-Fundstätten kein Mangel. Unter den Tieren spielt der Eber, das gallische „Totemtier", das auch auf Münzen vorkommt, eine Rolle. Aber auch an Menschenfigürchen fehlt es nicht. Eine kleine bronzene Kriegerfigur aus Idria im österreichischen Küstenlande (Abb. 466) ist nach Hoernes eines der besten Erzeugnisse der La Tène-Plastik. Ihre Formengabe ist, von dem etwas zu groß geratenen Kopfe abgesehen, bei aller archaischen Gebundenheit ziemlich rein und verständig.

Trotz aller Mischung, aus der sie entstanden, zeigt die ausgebildete La Tène-Kunst doch ihr eigenes Antlitz; und die Rolle, die sie als Vermittlerin zwischen den Formen des klassischen Altertums und des christlichen Mittelalters spielt, verleiht ihr eine gewisse Weltbedeutung. Diese Bedeutung hat sie aber nur deshalb erlangt, weil sie das Fremde, das ihr zugeflossen, mit selbständigem, keineswegs geschmacklosem Stilgefühl zu verarbeiten verstanden hat.

3. Die vorhellenistische Kunst Etruriens und Mittelitaliens seit 500 v. Chr.

Bis die hellenistische Kunst im 3. Jahrhundert v. Chr. Italien und die Welt eroberte, beherrschte die etruskische Kunst ganz Mittelitalien. Auch Rom hatte vor dieser Zeit keine eigene Kunst. Die Etusker sind, wie Modestov zusammenfassend erörtert hat, allem Anschein nach zur Zeit der dorischen Wanderung übers Westmeer kommend, von ihrer kleinasiatischen Heimat in Italien eingewandert. Spuren alter Felsenbauten, die ihren Zug bezeichnen, meint Brandenburg in Sizilien nachweisen zu können. Ihre kriegerische, bürgerliche und künstlerische Tüchtigkeit verschaffte ihnen rasch die Vorherrschaft in den von ihnen besetzten und den benachbarten Gebieten Mittelitaliens. Um 600 herrschten sie diesseits und jenseits der Apenninen. Auf Tarquinii, ihre Hauptstadt, weisen die Namen der römischen Könige Tarquinius Priscus und Tarquinius Superbus zurück, dessen Vertreibung aus der Tiberstadt (um 510 v. Chr.) wohl die politische, aber noch nicht die künstlerische Vormachtstellung der Etusker in Mittel- und Oberitalien beseitigte. In Bologna wie in Rom herrschte nach wie vor die etruskische Kunst. Das Werden und Wesen der etruskischen Kunst ist aber nicht leicht festzustellen. Oft meinen wir den eigenartigen Gebilden eines nüchternen, derben, realistisch veranlagten Volkes ins Antlitz zu schauen, wo wir bei näherem Zusehen doch nur bekannte Einzelzüge der Kunst der östlichen Mittelmeerländer, einschließlich Griechenlands, entdecken. Gelten manche Werke, die früher als Hauptstücke etruskischer Bildnerei bezeichnet wurden, wie die berühmte bronzene Chimära des Museums zu Florenz und wie die mythologischen und allegorischen Reliefs auf den Bronzeplatten des archäologischen Kabinetts zu Perugia, doch heute allgemein für eingeführte Erzeugnisse griechischer Kunst! Haben wir doch gesehen, welche Fülle orientalischer Metallarbeiten, Schilde und Schalen, in denen wir Werke des phönizischen Kunstgewerbes erkannten (S. 172), in den älteren etruriſchen Kammergräbern verborgen gewesen, und wissen wir doch bereits, daß nach Tausenden und aber Tausenden die bemalten griechischen Tonvasen zählen, die neben zahlreichen anderen Gegenständen griechischer Herkunft in den etwas jüngeren Grabkammern Etruriens vor dem Untergange bewahrt worden! Daß phönizische Einflüsse neben den griechischen bei der Bildung der etruskischen Kunst mitgewirkt haben, läßt sich nicht leugnen. Jedoch stellt es sich immer klarer heraus, daß die selbst vom Orient beeinflußte altgriechische, besonders die altionische Kunst die eigentliche Nährmutter der etruskischen Kunst gewesen ist. Rückte Kyme (Cumä), die am meisten nach Norden vorgeschobene ionische Pflanzstadt Unteritaliens, doch auch schon nahe an die Grenzen des mittelitalischen Gesittungskreises heran! Und unterhielten die unteritalischen Großgriechen doch in höherem Grade, als man bisher

annahm, den Zwischenhandel zwischen Etrurien und dem griechischen Mutterlande! Bei alledem zeigt die etruriſche Kunſt eine Reihe von eigenen Zügen. Sie verarbeitete einige Vorſtellungen, die der Anſchauung der Griechen fern lagen; ſie führte einige Geſtalten ein, wie die des Unterweltsdämons mit dem Hammer, die nur der etruskiſchen Mythologie angehören; ſie entkleidete die griechiſche Formenſprache, wo ſie ſich dieſe wirklich anzueignen ſuchte, unwillkürlich ihres idealen Stilgefühls zugunſten einer trockenen und herben Wahrheitsliebe; ſie blieb aber auch noch in den Kinderſchuhen des Archaismus ſtecken, als die griechiſche Kunſt ſelbſt bereits die letzten Feſſeln abgeworfen hatte.

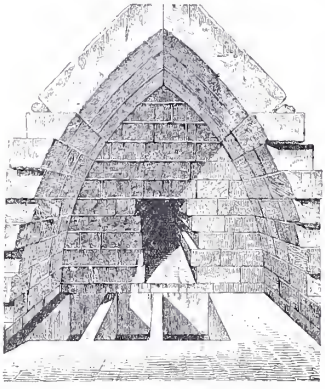


Abb. 467. Scheingewölbe im Duellhaus zu Tusculum. Nach Canina. (Zu S. 433.)

Von der etruskiſchen Baukunſt, mit der nach Dennis' grundlegendem Werke und der neueren italieniſchen Spatenarbeit ſich Forſcher wie Martha, Laneiani, Durm, Delbrück, Wiegand, Niſſen, Noack und Choiſy beſchäftigt haben, haben ſich zahlreiche wiederaufgedeckte Grundmauern, aber nur wenige künſtleriſch wirkſame Reſte erhalten. Die meiſt auf ſtolzen Höhen thronenden Städte Altetruriens, von denen Tarquinii (Corneto), Fäſulä (Fieſole), Volaterrä (Volterra), Präneſte (Paleſtrina), Cäre (Cervetri), Volſinii (Orvieto), Falerii (Civitä Caſtellana), Cluſium (Chiuſi), Veji, Cortona, Perugia und Vetulonia genannt ſeien, waren meiſtens nach altitaliſcher Art (S. 419) in rechtwinkelig ſich ſchneidenden Straßenzügen angelegt, deren mittlere in nordſüdlicher Richtung als Cardo, in oſtweſtlicher Richtung als Decumanus bezeichnet wurden. Deutlich tritt dieſe Anlage z. B. in den wiederaufgedeckten Grundmauern von Marzabotto bei Bologna hervor. Den Mauerbau dieſer Städte können wir durch alle Stufen der zyklopiſchen und der regelrecht polygonalen Bauart, der unregelmäßigen und regelmäßigen wagerechten Quaderſchichtung hindurch verfolgen. Das ſchönſte Beiſpiel regelrecht polygonaler Bauart bieten die Stadtmauern von Coſa (jetzt Anſedonia), denen ſich zunächſt die von Präneſte anſchließen. Die unregelmäßige Quaderſchichtung zeigen z. B. die Mauern von Fäſulä, Perufia, Volaterrä, Cortona und Vetulonia. Die regelmäßige Quaderſchichtung, die in Etrurien in der Regel die Beſonderheit zur Schau trägt, daß die vierſeitig behauenen Blöcke abwechſelnd die rechteckigen Langflächen und die quadratiſchen Kurzflächen nach außen kehren, findet ſich, wie in Falerii und Ardea, ſo auch in alten Teilen der Mauern von Rom. Noack hat wahrſcheinlich gemacht, daß dieſe Entwickelung in Mittelitalien auch nur der etwas früheren Entwickelung des griechiſchen Mauerbaues folgt, daß demnach keine etruskiſche Mauer mit Horizontalſchichtung in Etrurien in eine höhere Zeit als ins 5. Jahrhundert v. Chr. hinaufgerückt werden darf. Als ein beſonderes Verdienſt der Etrusker wurde früher angeſehen, zuerſt in Europa die wirkliche Keilſchnittwölbung angewandt zu haben. Man hielt ſie gar für die Erfinder der Wölbung. Seit man wußte, daß die Kunſt des Wölbens

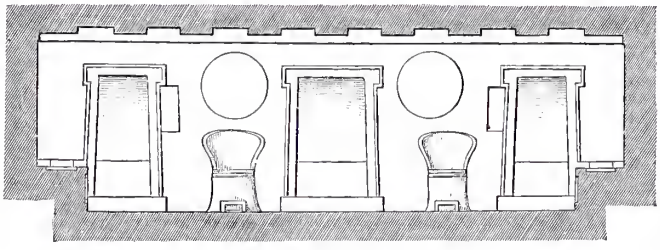


Abb. 468. Das Innere eines Grabes zu Cervetri. Nach Canina. (Zu S. 434.)

im fernen Osten schon seit Jahrhunderten geübt worden war, fragte man nur noch, wann und auf welchem Wege diese Kunst zu den Etruskern gelangt sei. Martha nahm in seinem zusammenfassenden Werke über die etruskische Kunst noch an, die Phönizier seien auch auf diesem Gebiete die Vermittler gewesen. Noacks Studien machten es wahrscheinlich, daß auch in der Wölbung die Griechen die Meister der Etrusker gewesen. Wir haben gesehen (S. 394), daß die ältesten griechischen Wölbungen in Burgmauern Akarnaniens ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurückweisen, und einer älteren Zeit wird nunmehr auch keine der erhaltenen etruskischen Keilschnittwölbungen zugeschrieben. Die gewaltige, schön gewölbte Cloaca Maxima in Rom scheint in ihrer jetzigen Gestalt gar erst der hellenistischen Zeit anzugehören.

In Altetrurien ist das Gewölbe so wenig wie in Griechenland vom eigentlichen Kunstbau verwertet worden. Außer in Abzugskanälen, wie dem der Marta bei Graviscä und jener Cloaca Maxima in Rom, findet es sich einerseits nur als Deckung jüngerer Grabkammern, wie im „Pythagorasgrabe" zu Corneto, anderseits nur in Torbogen, wie denen der Stadtmauern von Volaterrä, Falerii, Tarquinii (Corneto), Fäsulä, und in einigen Grabeingängen zu Perusia, Cortona und Clusium (Chiusi). Die Vorstufen fehlen auch hier nicht. Aus drei Steinen sind einige ursprüngliche Grabeingänge geschichtet; und an der „Porta Saracinesca" zu Signia (Segni) sind die gewaltigen zugeschrägten Steinblöcke der Seitenmauern dolmenartig mit mächtigem Steine gedeckt. Das durch Vorkragung der oberen Schichten gebildete Scheingewölbe findet sich in zahlreichen Grabkammern, z. B. dem Regulini-Galassi-Grabe zu Cäre (Cervetri), dann aber auch, „gotisch" spitz, in dem bekannten Quellhaus zu Tusculum im Albanergebirge (Abb. 467) und, später überbaut, in der kapitolinischen Brunnenkammer, dem sogenannten Tullianum in Rom. Ein Scheingewölbe anderer Art aber zeigt das Campana-Grab zu Veji; hier wird das Gewölbe bis zum Schlußstein durch Vorkragung gebildet; der Schlußstein aber zeigt den Keilschnitt, ohne daß ihm schon die zusammenhaltende Tätigkeit eines Schlußsteines zugemutet wäre. Prächtige Keilbogentore sind das ernste Stadttor von Volterra mit seinen drei Steinköpfen an den Anfangssteinen und am Schlußstein des Bogens, das als Arco di Augusto bekannte alte Stadttor von Perugia mit seinem triglyphenartig wirkenden Zwergpilasterfries und die Porta Marzia ebendort, die das gleiche Motiv zu einer Art Wehrgang mit einer Balustrade erweitert zeigt, über die in den drei mittleren „Metopen" menschliche Halbfiguren, in den Seitenmetopen Pferdeköpfe herabblicken. Doch scheinen diese Toraufsätze, nach ihren Einzelformen zu urteilen, erst in hellenistischer Zeit ausgeführt worden zu sein.

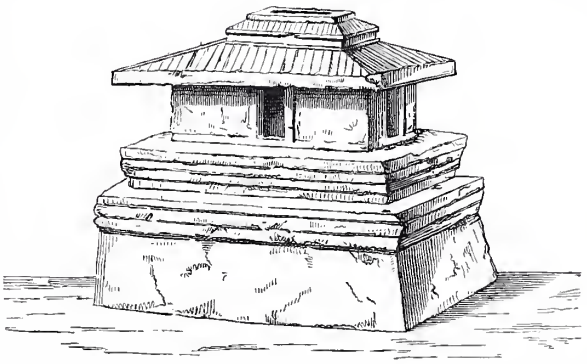


Abb. 469. Hausurne aus Chiusi, im Museum zu Florenz. Nach Martha. (Zu S. 434.)

Die Hauptzeugen der etruskischen Baukunst sind die Totenstädte (Nekropolen), die heute noch in meilenweiter Ausdehnung die einstigen Hauptorte des Landes kennzeichnen. Am bekanntesten sind die Gräberfelder von Corneto, Cervetri, Chiusi, Vulci, Orvieto, Vetulonia, Norchia und von Castel d'Asso bei Viterbo. Kein Volk, außer den Ägyptern, hat den

Ruhestätten seiner Toten eine solche Fürsorge gewidmet wie die Etrusker. Ihre Kammergräber sind Abbilder der Wohnstätten ihrer Lebenden. Wo es anging, in den Felsen gehauen, an anderen Orten mit falschen Vorkrag-Wölbungen oder echten Tonnengewölben bedeckt, erheben sie sich nicht selten als viereckige Quaderbauten, wie z. B. bei Orvieto, oder als Erdkegel (tumuli) auf kreisrunden, einfach profilierten Unterbauten, wie z. B. zu Montarozzi bei Corneto, kehren aber gerade, wo sie dem lebendigen Felsen abgewonnen sind, wie in den Grabfeldern zu Castel d'Asso und zu Norchia, nicht selten auch künstlerisch ausgestattete Felsenfassaden nach außen. Die aus dem lebendigen Felsen gehauenen Grabfassaden von Castel d'Asso fallen durch ihre schweren, dreigliederigen Simse auf, während eines der Gräber zu Norchia durch eine dorische Tempelfassade mit Zahnschnitt über den Triglyphen ausgezeichnet ist.

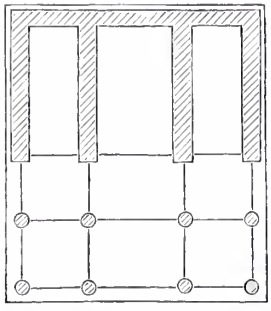


Abb. 470. Grundriß eines dreizelligen etruskischen Tempels mit einfacher Säulenvorhalle. Nach Degering.

Zu den gewaltigsten Erdkegelgrabmälern, die in Etrurien erhalten sind, gehört die „Cucumella" bei Vulci. Auf viereckigem Unterbau soll nach den Beschreibungen der alten Schriftsteller das Grabmal des Porsena fünf Pyramidentürme getragen haben, vier an den Ecken, einen in der Mitte; und als ein verspäteter hellenistisch-römischer Abkömmling einer solchen Anlage mag das sogenannte „Grabmal der Horatier und Curiatier" zu Albano mit seinen fünf Kegeln auf quadratischem Unterbau gelten.

Wichtiger noch als das Äußere ist das nicht selten vervielfachte Innere der etruskischen Kammergräber. Die Gemächer waren Abbilder der Wohnräume der Lebenden. Auf Wandbänken oder in alkovenartigen Nischen, von reichem, manchmal auch nur gemaltem Hausrat umgeben, waren die Toten gebettet oder standen ihre Sarkophage oder Aschenkisten. Die Türen und Scheintüren sind mit Umrahmungen versehen, deren obere Ecken nasenartig vorspringen. In einem Grabe zu Cervetri sind hübsch geformte Sessel aus dem Felsen gemeißelt (Abb. 468). Die Deckenbehandlung ahmt von innen den weit vorspringenden hölzernen Dachbau der etruskischen Häuser und Tempel nach, deren Außenanblick uns so manche Aschenurne in Hausform vergegenwärtigt. Pfeiler, wie in Cervetri, oder Säulen, wie in Bomarzo, dienen als Stützen der Decken, an denen, wie Durm es ausdrückt, „Balken, Pfetten, Sparren, Schalung und Ziegelfalzung" im Felsen ausgemeißelt erscheinen. Auch eigentliche Kassettendecken sind nicht selten. Wie das von Vitruv (VI, 3) beschriebene etruskische Atrium mit seiner noch nicht durch Säulen gestützten Lichtöffnung im Dach sich von innen anließ, zeigt eine Grabkammer zu Corneto, wie es von außen aussah, verdeutlicht uns eine Hausurne aus Chiusi im Museum zu Florenz (Abb. 469). Daß es aber auch Giebelhäuser ohne Dachöffnung gab, die ihr Licht durch breite Seitenfenster oder durch offene Galerien empfingen, läßt eine andere Hausurne derselben Sammlung erkennen. Eine noch ältere Form des Giebeldachhauses ohne eine andere Lichtöffnung als die der Haustür vergegenwärtigt uns die Urne von Albalonga im Berliner Museum (S. 44, Abb. 37d); und vier solcher Aschengefäße in schlichter Hüttenform besitzt das Museum zu

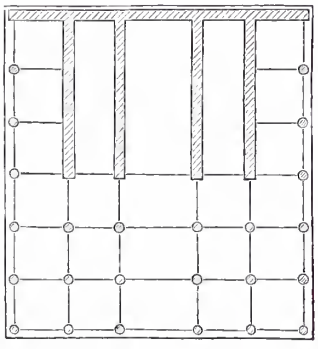


Abb. 471. Grundriß eines dreizelligen etruskischen Tempels mit dreiseitiger Säulenvorhalle. Nach Degering.

Corneto. Am regelmäßig gestalteten altitalischen Haus führte ein Eintrittsgang in die Mitte des „Atrium", zu dessen mittlerem quadratischen Wassersammelbecken, dem „Impluvium", das Dach sich von allen vier Seiten senkte. An der Rückseite wurde das Atrium links und rechts durch Flügelräume (Alae), in der Mitte durch den Empfangsraum, das Tablinum, erweitert.

Den Tempelbau der Etrusker, dem z. B. Degering, Fenger und Wiegand Sonderarbeiten gewidmet haben, kennen wir ebenfalls zunächst aus der Beschreibung Vitruvs (IV, 7). Es ist bemerkenswert, daß der römische Baufchriftsteller einen besonderen etruskischen Stil im Tempelbau anerkennt; und es ist hervorzuheben, daß unsere Archäologen den etruskischen, d. h. den altitalischen, Tempel nicht, wie den griechischen, vom Wohnhause, sondern vom „templum", einem absichtlich abgegrenzten Stücke des Himmelsraumes, an dem der Augur den Vogelflug beobachtete, ableiten. Dementsprechend unterscheidet der etruskische Tempel sich wesentlich vom griechischen. Einzellige Tempel sind nicht eben selten. Als der eigentliche Normaltempel Etruriens aber gilt der Tempel, an dessen Rückwand drei nach vorn geöffnete Hallen nebeneinanderliegen (Abb. 470). Auf hohem Unterbau (Podium), zu dem nur von der Vorderseite eine Treppe emporführt, empfängt uns eine vierfäulige Giebelvorhalle von zwei- oder mehrfäuliger Tiefe. Jeder der drei Säulenzwischenräume der Vorderfeite führt auf die Eingangstür einer der drei nebeneinanderliegenden Zellen, deren jede einer der oft zu einem Dreiverein verbundenen Gottheiten geweiht war. Der mittlere Zugang und die mittlere Zella sind am breitesten. Die Rückwand des Gesamtbaues ist fest geschlossen. Ein Übergreifen der Säulenhalle an die Seiten aber ist keineswegs außergewöhnlich (Abb. 471). Da der ganze Oberbau der Tempel, dem der Triglyphen- oder Bildfries ursprünglich gefehlt haben wird, aus selten nur bemaltem, in der Regel reich mit farbigen Terrakottatafeln verkleidetem Holze zu bestehen pflegte, so sind die Verhältnisse der Säulen schlank, sind ihre Abstände weit. Die etruskische Säule, wie Vitruv sie beschreibt, stimmt nur einigermaßen mit den Funden überein, die z. B. in der Cucumella zu Vulci gemacht worden sind (Abb. 472). Nach diesem Funde besteht der Fuß der tuskischen Säule, aufdringlich genug, aus einem kräftigen Rundpolster zwischen zwei Platten. Der nach oben verjüngte Schaft ist glatt. Das Kapitell zeigt zwei Ringe unter dem scharf eingezogenen Halse und einen ziemlich niedrigen dorischen Echinus unter hohem Abakus. Anders gestaltet ist das Kapitell von Falerii im Museum der Villa Giulia zu Rom (Abb. 473). Daß auch diese Säule eine Tochter der „mykenischen" ist, erscheint sicher. Daneben kommen in Etrurien aber auch frei behandelte dorisierende, ionisierende und korinthisierende Pfeiler und Säulen vor; und die neuerdings an einigen Orten, wie Alatri, Cività Castelana, Falerii und Marzabotto, bloßgelegten Grundrisse etruskischer Tempel verraten ebenfalls, daß der altitalische Tempelbau nicht an so strenge Formen gebunden war, wie es nach Vitruvs Berichten scheinen könnte.

Abb. 472. Säule von der Cucumella zu Vulci. Nach Lübke.

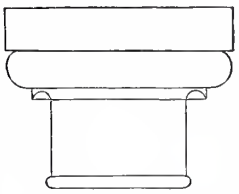


Abb. 473. Umriß eines etruskischen Kapitells aus Falerii, in der Villa Giulia zu Rom. Nach Delbrück.

Dreizellig waren, nach ihren Grundmauern zu schließen, z. B. der Juno-Tempel von Falerii, zwei der fünf Tempel von Marzabotto und der sogenannte kapitolinische Tempel zu Florenz; einzellig z. B. die drei anderen Tempel von Marzabotto, der von Alba Fucense und der von Alatri, der, hergestellt, im Museum der Villa Giulia zu Rom wieder aufgebaut ist. Die Dachterrakotten von Falerii sind in demselben Museum, die von Veji und Norba

im Thermenmuseum zu Rom zusammengestellt, die kampanischen hat Koch im Zusammenhang untersucht. Auch im Vatikan zu Rom, im Museum zu Orvieto und im Berliner Museum befinden sich etruskische Tempeldachterrakotten; an die von Cervetri in der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen aber hat Wiegand eine Untersuchung der ganzen etruskischen Dachterrakottenkunst angeknüpft: die Ziermotive, die auch hier schwarz, rot und ockergelb bemalt oder gemalt zu sein pflegen, sind im Grunde der altgriechischen Kunst entlehnt; aber unter die Rosetten, Palmetten und Lotosblüten, unter die schlichten Blattkränze, Wellenschemen und Mäander, die manchmal schwarze Viereckfelder mit hellen Tierdarstellungen umschließen, mischen sich geometrische Muster aus vergangenen Welten, Stufen-, Schuppen- und Stabwerkverzierungen, Spiralen, Voluten und Ranken jeder Art und manchmal in durchbrochener Arbeit Bandgeschlinge mit fast gotisch wirkenden Wirbel- und Fischblasenmustern, wie wir sie in der La Tène-Kunst (S. 430; Taf. 69h) gefunden (Abb. 474).

Der berühmteste Tempel etruskischer Ordnung war der Tempel des Jupiter auf dem Kapitol zu Rom. Nach Marthas Herstellung hätte er sich durch einen an drei Seiten herumgeführten Säulenumgang, der, von vorn gesehen, sechssäulig war, von dem Normaltempel unterschieden (vgl. Abb. 471). Weniger einfach wäre die Anlage nach Durm gewesen, der die Mittelzella nach vorn verlängert und sie, wie die Seitenzellen, mit Vorhallen in antis ausstattet. Die Mittelzella war dem Jupiter, die beiden Seitenzellen waren der Juno und der Minerva geweiht. Reste des Unterbaues haben sich im Garten der deutschen Botschaft auf dem Kapitol erhalten. Die Schriftsteller berichten, daß der Tempel bei allen späteren Neubauten im Grundriß unverändert geblieben sei. Der erste, 83 v. Chr. abgebrannte Bau wurde 509 v. Chr. errichtet. Es war die Zeit, da Rom die monarchische Staatsform mit der republikanischen vertauschte.

Abb. 474. Etruskische Tempel-Terrakotta, in der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen. Nach Wiegand.

Rom dehnte sich jetzt rasch aus. Ein Tempel folgte dem anderen; und alle diese altrömischen Tempel sind als etruskische Podiumtempel zu denken. Der Saturntempel an der kapitolinischen Seite des Forums entstand 497, der Kastortempel an der palatinischen Seite des Forums wurde 492 gegründet. Schon 496 entstand der nur aus den Schriftquellen bekannte Cerestempel, der trotz seiner malerischen und bildnerischen Ausschmückung durch die Griechen Gorgasos und Damophilos nach Vitruv ein echt tuskischer Tempel war, „gespreizt, platt, niedrig und breit von Aussehen". Aber schon das griechische Bildwerk wurde als große Neuerung empfunden. Plinius sagt ausdrücklich, bis dahin sei in Rom alles tuskisch gewesen.

Die Gallier zerstörten die Stadt 390 v. Chr. Rasch aus Tuff und Peperin wieder aufgebaut, muß Rom aber auch im 4. Jahrhundert, bei nur allmählich zunehmender Hellenisierung, im wesentlichen sein altitalisches Aussehen bewahrt haben. Zu Anfang des 3. Jahrhunderts wurde viel in Rom gebaut. Allein zwischen 302 und 290 v. Chr. sollen acht neue Tempel in der kräftig aufblühenden Stadt emporgeschossen sein. Die erhaltenen römischen Baureste dieser Zeit aber sind zu unbedeutend, um uns künstlerische Aufschlüsse zu geben.

Am eindrucksvollsten von allen altitalischen Kunstwerken sind die Überreste etruskischer Wandmalerei, die im stillen Verschlusse der Grabkammern den Sturm der Jahrtausende

überdauert haben. Ja, diese Wandgemälde der etruskischen Gräber gehören, wenn sie auch nur als handwerksmäßige Spiegelbilder einer untergegangenen oberirdischen Kunst gelten können, zu den wichtigsten Resten der ganzen antiken Malerei, deren Entwickelung vom 7. Jahrhundert herab bis zur hellenistischen Zeit wir nur an ihnen verfolgen können. Zuletzt hat Friedrich von Stryk sie im Zusammenhange behandelt.

Weitaus die meisten Grabkammern mit Wandgemälden gehören der Totenstadt von Tarquinii (Corneto) an; dann folgen Clusium (Chiusi), Cäre (Cervetri), Vulci und Orvieto; nur vereinzelt kommen Wandgemälde in den Gräbern anderer Städte vor. Ihrer Technik nach sind diese Gemälde manchmal auf Terrakottaplatten, in der Regel aber auf den nassen Kalk gemalt und mit Temperafarben nachgebessert worden. Wir kommen auf die Streitfrage zurück. Der Wandgrund pflegt weiß oder gelblich zu sein. Die Farben, in denen die Gemälde sich von diesem Grunde abheben, sind anfangs bescheiden und wenig zahlreich: braunschwarz, stumpfrot und gelb; dann tritt blau, grau, weiß, tritt rot verschiedener Art, tritt grün hinzu; und schließlich lernen auch die etruriſchen Maler, durch Mischung der Grundfarben verschiedene Abstufungen und Übergänge hervorzubringen. Auffallend ist die willkürliche, manchmal naturwidrige, aber dem künstlichen Licht der unterirdischen Räume angepaßte Färbung der Tiere und Pflanzen.

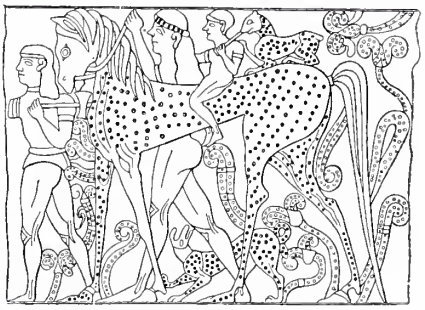


Abb. 475. Wandgemälde der „Grotta Campana" zu Veji. Nach Martha. (Zu S. 438.)

Die Darstellungen in den etruriſchen Gräbern der älteren Zeit pflegen entweder dem täglichen Leben entlehnt zu sein oder mit den Bestattungsfeierlichkeiten in Verbindung zu stehen. Der Ansicht Petersens, daß gerade die ältesten dieser Darstellungen phantastisch-etruskische Umbildungen griechisch-mythologischer Vorgänge seien, ist Stryk wohl mit Recht entgegengetreten. Nach wie vor erscheint das Troilosbild in der Tomba de' tori zu Corneto als die älteste Darstellung aus der griechischen Mythologie. In den ältesten Bildern wird manchmal die Aufbahrung des Toten, manchmal ein Leichenzug wiedergegeben; aber auch die Gelage, Tänze, Wettspiele, die außerordentlich häufig gemalt worden, scheinen entweder Leichenfeierlichkeiten oder, wie wir es in Ägypten fanden, ein Leben zu schildern, dessen Fortsetzung man dem Verstorbenen wünschte, ohne daß dabei eigentlich an Freuden des jenseitigen Lebens zu denken wäre. Schon früh treten die echt etruskischen geflügelten Todesgottheiten, lichte und finstere, hinzu; und als eigentlicher Unterweltsgott erscheint, geflügelt oder ungeflügelt, der etruskische Charon mit dem Hammer.

Die stilistische Entwickelung dieser Wandmalereien knüpft zunächst offenbar an die altphönizische Einfuhr, dann an die griechische Vasenmalerei an. Bemalte griechische Vasen wurden, wie wir gesehen haben, seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. zu Tausenden nach Etrurien ausgeführt. Die ältesten etruskischen Grabgemälde, die noch dem 7. Jahrhundert angehören müssen, lehnen sich an den Stil jener phönizischen und zypriſchen Metallarbeiten an (S. 172), die wir kennen gelernt haben. Die Wandgemälde, die auf die griechische Vasenmalerei zurückgehen, beginnen mit dem „korinthischen", orientalisierenden Stil dieser Kunst. Die Darstellungen der Rückwand der „Grotta Campana" zu Veji mit ihren buntscheckigen Rossen, Sphinxen und Panthern, mit ihrem Rankenwerke von stilisierten Lotosblüten, Knospen und Stengeln,

ihrem Abscheu vor leeren Winkeln, ihren einfachen drei Farben auf gelbgrauem Grunde zeigen noch die meisten Anklänge an jene altorientalische Art. Das Bild rechts oben (Abb. 475), das Petersen als Rückführung des Herakles in den Olymp erklärt, stellt doch wahrscheinlich nur die Einführung des Reiters auf dem langbeinigen Rosse in die Unterwelt dar. Dann folgt jenes Troilosbild der Tomba de' tori, in dem das Griechische innerhalb des Orientalischen schon stärker hervortritt. Das Grab wird der Mitte des 6. Jahrhunderts angehören; dem Ende dieses Jahrhunderts aber können die Gemälde der Grotta degli auguri zu Corneto zugeschrieben werden, die uns bewegte Kampfspiele zu Ehren des Verstorbenen vorführen. Sodann tritt der Einfluß der älteren attischen Vasenmalerei deutlich hervor. Die Darstellungen eines Grabes aus Cäre, auf Tonplatten gemalt, von denen sich sechs im Louvre zu Paris befinden, stehen im Äußeren auf dem Boden der schwarzfigurigen Vasenmalerei freieren Stiles. Sie werden dem Anfang des 5. Jahrhunderts angehören. Die männlichen Gestalten heben sich allerdings nicht schwarz von rotem, sondern rot von hellem Grunde ab; aber die Frauen sind auch hier von weißer Färbung, und die Profilhaltung aller Gestalten mit den von vorn gegebenen Augen steht auf der technischen Entwickelungsstufe der schwarzfigurigen griechischen Vasenbilder; nur sind die breitschenkeligen Gestalten rundlicher und gedrungener, und das Totenopfer mit dem Flügeldämon, der die Verstorbene trägt (Abb. 476), ist etruskisch wie die dargestellte Tracht. Petersens Ansicht, daß hier das Opfer der Iphigenie geschildert sei, schließen wir uns nicht an. Ähnlichen Stil zeigen die Platten von Boccanera im Britisch Museum, die ebenfalls Vorgänge bei Leichenfeiern veranschaulichen.

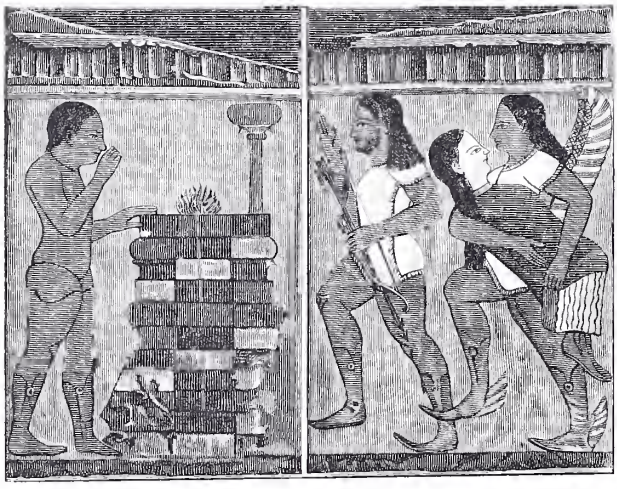


Abb. 476. Wandmalerei aus einem Grabe zu Cäre, im Louvre zu Paris. Nach Martha.

Die freiere archaische Entwickelung vollzieht sich im Verlaufe des 5. Jahrhunderts. Dem Anfang dieses Jahrhunderts gehören die Gemälde an, die man als tuskisch-archaisch zu bezeichnen pflegt. Die Formensprache des schwarzfigurigen griechischen Vasenstiles liegt freilich auch diesen Wandbildern zugrunde. Nur der Inhalt und die Empfindung, zum Teil auch die Gesichtszüge und Körperformen, sind national-etruskisch. Von den Grabgemälden zu Chiusi sind die Wettspielszenen der „Grotta della scimia" in diesem Zusammenhange zu nennen. Von den in Corneto aufgedeckten Gemälden gehören hierher zunächst die noch strengfarbigen Totenfeierszenen der „Grotta del morto", die willkürlich vielfarbigen Jagden, Tänze und Spiele der „Grotta delle Iscrizioni" und die lebhaft gefärbten Preisverteilungsbilder der „Grotta del Barone". Entschieden reifer und griechischer sind die Darstellungen des „Grabes der bemalten Vasen". Hier sind schwarzfigurige griechische Vasen, wie das Grab sie in Wirklichkeit verwahrt haben wird, auch an den Wänden abgebildet; und die munteren Tanzsprünge, die sich auf den abgebildeten griechischen Vasen erkennen lassen, wurden von

den neben ihnen an der Wand abgebildeten etruskischen Tänzern ausgeführt. Es ist, als habe der Maler selbst auf die Quelle seiner Kunst hinweisen wollen. Eine Sonderstellung nehmen dazwischen die Gemälde der 1886 aufgedeckten „Tomba dei cacciatori" zu Corneto ein. Hier sind Fischer, Schiffer und Jäger in landschaftlichem Zusammenhange von Meer und Fels auf hellem Grunde dargestellt. Vom Felsen stürzt angesichts harrender Boote ein nackter Mann sich ins Meer. Ob ein mystischer „Todessprung" gemeint ist oder ein Vorgang aus dem Fischer- und Jägerleben, ist schwer zu sagen. Das Meer wird durch unregelmäßige Wellenlinien, aus denen Delphine emporschnellen, gebildet. An den Felsen sprießen Blumen und Kräuter. In der Luft flattern Vögel. Da die immer noch archaische Zeichnung der Figuren es nicht erlaubt, die Bilder, die jedenfalls eine noch ältere griechische Entwickelung widerspiegeln, später als ans Ende des 5. Jahrhunderts zu setzen, so hat schon Reisch sie als Beweis dafür angeführt, daß es auch der griechischen Kunst seit den Zeiten des Apollodoros und Zeuxis nicht ganz an landschaftlichen Zusammenschlüssen gefehlt haben könne. Doch wird man zugeben müssen, daß dieses Bild mehr räumlich gedacht und empfunden als gestaltet ist.

Abb. 477. Wandgemälde aus der „Tomba Casuccini" zu Chiusi. Nach den „Monumenti dell' Instituto", V, Tafel XXXIII.

Auf den tuskisch-archaischen folgt der tuskisch-griechische Stil, der dem fortgeschrittenen 5. Jahrhundert angehört. Die Einwirkung des strengen rotfigurigen Vasenstils auf die etruskische Wandmalerei macht sich geltend. Euphronios und Duris (S. 298 und 300), ins Etruskische übersetzt, meint man zu erkennen. Doch geht das national-etruskische Element auch inhaltlich zurück. Es sieht so aus, als hätten die Etrusker um diese Zeit ihre Sitten, ihre Gastmähler, ihre Tänze, ihre Spiele allmählich hellenisiert. Die Bilder dieser Gruppen, die auch an Farbenreichtum (Zinnoberrot und Grün) zunehmen, in der Formensprache aber noch archaisch befangen sind, müssen der Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert zugeschrieben werden. Hierher gehören in Corneto z. B. die Tanz- und Musikbilder der „Grotta del citaredo", deren Gestalten immer noch die altertümlich starken Oberschenkel zeigen, die Wettfahrszenen mit blauen, grünen und roten Pferden in der „Grotta del corso delle bighe" und die Tanz- und Gastmahlsbilder der „Grotta del triclinio", deren anscheinend willkürliche Farben sich doch deutlich einer dekorativen Gesetzmäßigkeit fügen. Stryk bezeichnet ihre Gemälde als die Höhenpunkte der etruskischen Malerei. Sie zeigen „eine vollkommene Beherrschung der attischen Formensprache, die ein etruskischer Künstler benutzt hat, seine eigenen Gedanken auszudrücken". Den Schluß der Reihe aber bilden die Gemälde der „Tomba Casuccini" zu Chiusi (Abb. 477), die ältesten etruskischen Wandgemälde, die eine richtige perspektivische Augenstellung zeigen. Damit ist der völligen Freiheit, die, wie wir sehen werden, auch in der etruskischen Wandmalerei erst in der hellenistischen Zeit zum Durchbruch gekommen, der Weg gewiesen.

An dieser Stelle müssen wir der den etruskischen nahe verwandten Werke der oskischen Grabmalerei gedenken, die Weege im Zusammenhang geschildert hat. Es handelt sich um die Grabgemälde des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., die in jenen oskischen Städten Unteritaliens aufgedeckt worden, die, wie Capua, Nola und Pästum, etruskische Ansiedelungen bargen. Daß diese Gemälde als Ausläufer der gleichzeitigen etruskischen Malerei erscheinen, aber einen noch stärkeren griechischen Einschlag verraten als sie, wird uns daher nicht wundern. Bekanntgeworden sind die Wandgemälde von etwa 26 oskischen Gräbern dieser Art. Sie sind fast alle von den Wänden losgelöst und in Museen (die meisten im Museum Campana zu Capua)

Abb. 478. Sarkophag aus Cervetri, im British Museum. Nach Photographie der Stereoscopic Company zu London.

untergebracht worden. Zu den bekanntesten und schönsten gehören die Bilder aus Pästum, die nur in Zeichnungen im Neapeler Museum erhalten sind. Am berühmtesten ist der nackte Reiter, der hinter sich, an seinen Rücken gehängt, die Leiche eines Kameraden heimführt. Die oft abgebildeten Gemälde eines anderen Reiterzuges (S. 352) befinden sich selbst im Neapeler Museum (Abb. 374). Auch diese oskischen Darstellungen führen uns bald Lieblingsbeschäftigungen des Verstorbenen, bald die zu seinen Ehren veranstalteten Leichenspiele vor Augen. Im 3. Jahrhundert, als die Römer Kampanien eroberten, erlosch diese immerhin eigenartige Gräberkunst.

Daß ein Volk, das die Ruhegemächer seiner Toten mit farbigem Abglanz des Lebens erfüllte, auch seine Gotteshäuser und seine Wohnungen nicht ohne malerischen Schmuck gelassen hat, versteht sich von selbst. Mit den Gebäuden sind aber auch ihre Wandgemälde in den Schutt gesunken; und nur aus der Erzählung des Plinius hören wir, daß zu seiner Zeit noch uralte Tempelgemälde in Cäre bestanden, während es in Rom schon um 500 v. Chr. altgriechische Tempelgemälde gab. Gorgasos und Damophilos, unteritalische Griechen, schmückten um

diese Zeit den Tempel der Ceres zu Rom mit Gemälden. Im weiteren Verlauf der Entwickelung widmeten sich auch vornehme römische Bürger der Malerei. Fabius Pictor malte noch gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. den Tempel der Heilgöttin Salus aus. Auch diese Gemälde werden wir uns noch von einem Hauch altertümlicher Strenge umweht denken müssen.

Die etruskische Bildnerei blieb lange unter dem Einflusse des ionisch-griechischen Archaismus. Um 500 v. Chr. ist sie in erster Linie Tonbildnerei. Die großen tönernen Statuengruppen des kapitolinischen Jupitertempels in Rom wurden einem gewissen Volcanius (oder Vulca) von Veji zugeschrieben. Erhalten haben sich große etruskische Tonfiguren vornehmlich auf Sarkophagdeckeln. Die drei bedeutendsten dieser Art stammen aus Cervetri und befinden sich im Louvre zu Paris, im British Museum zu London und im Museum der Villa Giulia zu Rom. Die Ehepaare, die halb aufgerichtet auf ihnen ruhen, zeigen altertümliche Formen und mißverstandene Verhältnisse, sind aber doch in anschaulichster Leibhaftigkeit auf ihrem Lager dargestellt. Der Sarkophag des British Museum (Abb. 478), dessen wenig bekleidete, langgestreckte, aber nicht unverstandene Gestalten mit ihrer mongolisch schiefen Augenstellung und ihrer lebhaften Bewegtheit einen eigenartig herben Archaismus vertreten, wurde eine Zeitlang von namhaften Forschern als Fälschung angesehen. Die Wiederzusammensetzung des verwandten Sarkophags der Villa Giulia aber hat ihn wieder zu Ehren gebracht. Jünger und flauer wirkt der des Louvre. In den Gruppen und Einzelgestalten dieser Sarkophage erkennen wir deutlich die Grundlage des altgriechischen Stils, nicht minder deutlich aber auch ein den Etruskern eigentümliches, nüchtern-wahrhaftiges Lebensgefühl.

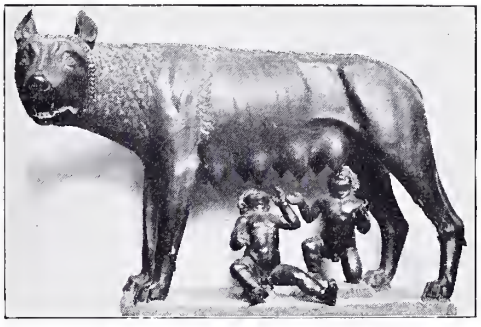


Abb. 479. Eherne Wölfin, im Konservatorenpalast des Kapitols zu Rom. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 442.)

Von den etruskischen Dachterrakotten-Figuren dieser Zeit sind die aus Cervetri in der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen hervorzuheben. Den giebelkrönenden derben farbigen Kriegergestalten dieser Sammlung entsprechen ähnliche im Konservatorenpalast zu Rom, ihren strammen Reiterfiguren reihen sich andere im Museum zu Florenz an. Als etruskische und mittelitalienische Terrakottenreliefs dieses Stils sind namentlich die Bruchstücke des Tempels von Colombello bei Palestrina und des Tempels von Falerii im Thermenmuseum zu erkennen. Drei Jünglingsköpfe von Colombello scheinen zur Giebelgruppe gehört, Wagenlenker, Augurn und Krieger scheinen einen Fries gebildet zu haben. Ein Terrakottafries ähnlichen Stils aus Velletri gehört dem Neapeler Museum, ein anderer, vom Esquilin in Rom, dem Konservatorenpalast.

Unter den etruskischen Steinarbeiten dieser älteren Zeit verdienen vor allen Dingen die oben abgerundeten, mit Reliefdarstellungen geschmückten Grabstelen aus Kalkstein Beachtung, wie sie vereinzelt in Toskana, zahlreich in den etruskischen Niederlassungen bei Bologna wiedergefunden worden sind. Die toskanischen Stelen dieser Art, z. B. die im Palazzo Buonarroti zu Florenz erhaltene, zeigen meist einzelne kräftige, untersetzte Kriegergestalten mit langem Haar, mit breiten Schenkeln, in strenger Profilhaltung. Verwitterter erscheinen ähnliche Gestalten auf den Tuffstelen des Museum Guarnacci zu Volterra. Die Grabstelen der Certosa

bei Bologna aber stellen, in flachem Relief, meist von einem Wellenband umrahmt, Kampfspiele, Kriegskämpfe, Auszüge, Abschiedsszenen dar, die in handwerksmäßig verschwommenem Spiegelbild die Entwickelung der griechischen Formensprache bis zu den Perserkriegen an uns vorübergleiten lassen. Man lernt sie am besten im Museum zu Bologna kennen.

Von Bronzeguß-Werken der Etrusker dieser Zeit hören wir mehr, als wir nachweisen können. Einzig bleibt nach wie vor die eherne Wölfin im Konservatorenpalaste des Kapitols zu Rom (Abb. 479). Die Wölfin, die Romulus und Remus gesäugt, war ein Wahrzeichen Roms. Die Zwillinge unter dem vielbesprochenen Erzbild aber sind erst im 16. Jahrhundert von Guglielmo della Porta hinzugefügt worden. Einige halten die „kapitolinische Wölfin" ebenfalls für ein echt griechisches Werk, andere haben sie gar für eine Arbeit des christlichen Mittelalters erklärt. Am wahrscheinlichsten ist sie doch wohl um 500 v. Chr. von griechisch-ionischer Hand in Mittelitalien selbst für Rom gearbeitet worden, wahrscheinlich, wie wir mit Petersen annehmen, das uralte Werk, das 65 v. Chr. im kapitolinischen Heiligtum vom Blitze gestürzt und beschädigt worden ist. Einzig in seiner Art ist auch der sogenannte Mars von Todi im Museo Gregoriano des Vatikans: eine eherne lebensgroße Kriegergestalt mit etruskischer Inschrift. Mag dieses trocken-natürliche Werk vielleicht auch erst der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. angehören, so weist es doch auf ein Vorbild vom Ende des 5. Jahrhunderts zurück. Jedenfalls wirkt es vorhellenistisch-mittelitalisch.

Abb. 480. Bucchero nero-Vase, im Etruskischen Museum zu Florenz. Nach Martha.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf das etruskische Kunsthandwerk bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr., so muß hervorgehoben werden, daß gerade die Sitte der Etrusker, die Ruhestätten ihrer teuren Toten mit Hausrat jeder Art zu schmücken, der Nachwelt eine Fülle künstlerisch gestalteten und verzierten Hausrats erhalten hat. Daß vieles der Art phönizischen, vieles griechischen Ursprungs war, wie wir gerade den etruskischen Gräbern die Mehrzahl aller erhaltenen griechischen Tongefäße verdanken, haben wir bereits gesehen. Wir haben aber auch eine vorgeschichtliche einheimische Töpferei auf etrurischem Boden kennen gelernt; und aus dieser heraus entwickelte sich allmählich eine national-etruskische Keramik, die bis zum Ende des 4. Jahrhunderts neben der griechischen hergeht. Das 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. bilden die Blütezeit der „Bucchero nero"-Vasen, die uns namentlich im Etruskischen Museum zu Florenz entgegentreten. Ihr Ton ist durch und durch schwarz. Die Reliefdarstellungen, mit denen sie über und über bedeckt sind, zeigen anfangs orientalische Gebilde, hellenisieren sich jedoch allmählich, ohne die Grenzen des Archaismus zu überschreiten (Abb. 480). Im 5. Jahrhundert wurden sie hauptsächlich in Clusium (Chiusi) erzeugt. Menschen und Tiere, Köpfe und Masken, Rosetten und Reifen werden dekorativ aufprechend, in der Regel aber ohne geistigen Zusammenhang über die Gefäße zerstreut. Daß vom Osten her eingeführte Metallgefäße die Vorbilder der Gattung gewesen, läßt sich noch vielfach erkennen. Als eine Abart der Bucchero-Vasen erscheinen die von Cecil Smith als „Polledrara-Ware" zusammengefaßten, zum Teil aus rotem Ton gearbeiteten, aber schwarz polierten und mit farbigen Reliefs geschmückten Vasen, die im 6. Jahrhundert in Vulci (Polledrara) hergestellt wurden.

Daß die Etrusker sich auch darauf verlegten, die bemalten griechischen Tonvasen, die ihnen so massenhaft zugeführt wurden, nachzuahmen, ist erklärlich genug. Manche Forscher sind geneigt, sich schon einige ältere Vasenklassen (S. 250—252), wenn auch von griechischen Arbeitern, auf etruriſchen Boden ausgeführt zu denken. Die altertümlichen Gefäße, bei denen die Herstellung in Etrurien schon an dem Auftreten etruskischer Gestalten, wie des Flügelgottes mit dem Hammer, sowie an etruskischen Inschriften kenntlich ist, gehören jedoch erst der allerletzten Zeit der Vasenmalerei an.

Die Bronze-Industrie nahm seit dem 6. Jahrhundert einen nationalen Aufschwung in Etrurien. „Tyrrhenische" Kandelaber waren im 5. Jahrhundert sogar den Griechen bekannt. Als „Kandelaber" pflegen auch die Weihrauchträger (Thymiaterien), die untersetztere Verhältnisse zeigen, mitbezeichnet zu werden. Ein Dreifuß-Kandelaber von Volterra im Etruskischen Museum zu Florenz steht auf drei Menschenbeinen (Abb. 481). An seinem schlanken, gerippten Schaft klettert ein Fuchs hinan, der einen weiter oben sich anklammernden Hahn verfolgt. Am Rande seiner Schale sitzen Tauben. Der dreiteilige Fuß eines Kandelabers des Museo Gregoriano zu Rom wird von drei zurückgebeugten halbnackten Frauengestalten gebildet. Der gerippte Schaft wird vom Kopfe eines stehenden Jünglings getragen und trägt selbst einen zweiten Jüngling, der die Schale in der Linken emporhält. Die prächtige, für die Untersicht berechnete bronzene Hängelampe des Museums zu Cortona (Abb. 482), deren Hauptschale von sechzehn Nebenschalen umkränzt ist, wird trotz des altertümlichen Ansehens ihres Reliefschmuckes von einigen Forschern erst dem 3. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben, aber doch wohl richtiger wieder in eine ältere Zeit hinaufgerückt. Von unten gesehen, nimmt ein von einem Tierfries und einem Wellenband umkreistes Medusenhaupt die Mitte ein. Die Unterseiten der sechzehn kleinen Randschalen aber sind abwechselnd mit geflügelten Harpyien und bärtigen Satyrn in strenger Haltung geschmückt. Der griechische Eindruck ist hier allerdings beinahe unverfälscht.

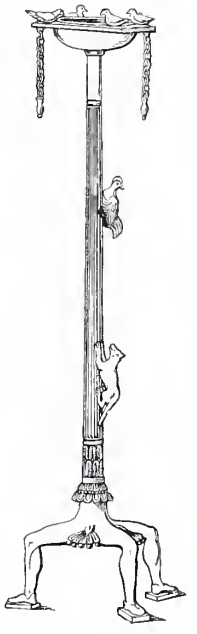


Abb. 481. Dreifuß-Kandelaber von Volterra, im Etruskischen Museum zu Florenz. Nach Martha.

Sicher noch dem 5. Jahrhundert entstammt der schöne Bronzedreifuß aus Vulci im Museo Gregoriano zu Rom. Seine Füße sind wie Löwentatzen gebildet, die auf Fröschen ruhen. Der Bronzering, in dem unten die wagerechten Verbindungsstäbe zusammenlaufen, ist mit drei ruhenden Silenen geschmückt. Oben tragen die Mittelstützen über einer Bekrönung, in deren Voluten Eicheln neben Palmetten erscheinen, göttliche, dämonische und menschliche Figurenpaare. Der Einfluß des ionisch-altgriechischen Stiles tritt hier ebenso fühlbar hervor wie die etruskische Empfindung in der Um- und Ausarbeitung.

II. Die hellenistische Kunst in Italien bis zum Ende der römischen Republik (um 275—25 v. Chr.).

1. Die hellenistische Baukunst in Italien.

Zu Beginn der hellenistischen Zeit war Rom, zur Großmacht herangewachsen, bereits die anerkannte Beherrscherin und Hauptstadt Italiens. Während der nächsten drittehalb Jahrhunderte vollzog sich dann allmählich die Unterwerfung des ganzen Mittelmeergebietes und

damit der Stätten der altgriechischen wie der hellenistischen Bildung unter die römische Weltherrschaft. In demselben Maße aber, in dem Rom die griechische Welt eroberte, eroberten die griechische Kunst und Gesittung Rom. In unabsehbaren Zügen wanderten die Kunstschätze von Syrakus, von Tarent, von Korinth, von Athen und vielen anderen eroberten Griechenstädten nach der jungen Weltstadt am Tiber, die in bezug auf Straßen- und Brückenbau, Wasserleitung und Abzugsschleusen aus sich heraus schon damals die Griechenstädte überflügelt, in bezug auf ihre Verschönerung durch die Kunst aber noch fast alles von den Griechen zu lernen hatte. Die Römer selbst haben ihre Abhängigkeit von den Griechen in den schreibenden wie in den bildenden Künsten jederzeit in solchem Maße zugegeben, daß die Versuche, ihnen selbst oder den Etruskern einen bahnbrechenden Anteil an der künstlerischen Entwickelung des späteren Altertums zuzusprechen, von vornherein Zweifeln begegnen müssen. Daß die hellenistische Kunst sich aber zur Zeit der römischen Weltherrschaft unter griechischen Händen in Rom und für Rom zeitgemäß weiterentwickeln konnte, soll natürlich ebensowenig in Abrede gestellt werden, wie daß hellenistisch gebildete Italiener sich namentlich auf baukünstlerischem und kunsthandwerklichem Gebiete am Wettbewerb beteiligt haben.

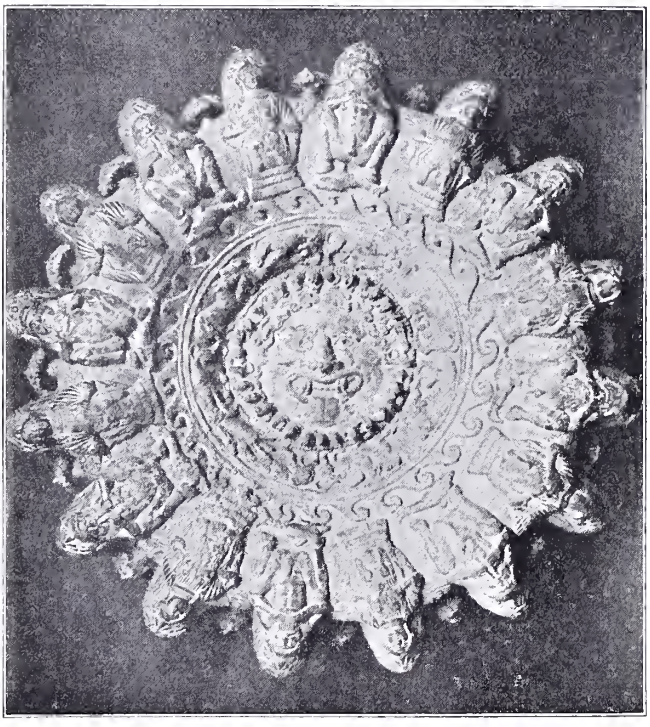


Abb. 482. Etruskische Hängelampe, im Museum zu Cortona. Nach Photographie. (Zu S. 443.)

Das Kunstschaffen Italiens zog sich in den hellenistischen Jahrhunderten immer mehr nach Rom zusammen. Neben Rom und seiner näheren und weiteren Umgebung kommt im Norden nach wie vor Etrurien, kommen im Süden aber die 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten, seit 1748 wieder ausgegrabenen Städte Kampaniens, kommt von diesen vor allen Dingen Pompeji für unsere Kenntnis der italischen Kunst dieses Zeitraumes in Betracht. Der alles ausgleichende Hellenismus verwischte die örtlichen Unterschiede. Die Künstler Roms, Etruriens und Pompejis redeten höchstens verschiedene Mundarten der damaligen Weltkunstsprache.

Am selbständigsten waren und blieben die Römer auf dem Gebiete der Baukunst. Hier machte das unmittelbare Bedürfnis sie zu Künstlern; und hier verstanden sie es auch im Tempelbau wie im Wohnbau, altitalische Grundformen im griechischen Gewande zu erhalten. Aber auch die römischen Baumeister lernten sich zunächst als hellenistische Künstler fühlen. Wenn Antiochus Epiphanes (176—164 v. Chr.) den römischen Meister Cossutius nach Athen berief (S. 395), um dort am Zeustempel zu bauen, der doch nicht in italischem, sondern

in griechiſchem Stile errichtet wurde, ſo beweiſt das eben, daß dieſer römiſche Bürger ein griechiſch gebildeter Meiſter, wenn nicht gar geborener Grieche war. Weit wichtiger war daher auch die Tätigkeit griechiſcher Baumeiſter am Tiberſtrande. Berief doch noch ein Menſchenalter ſpäter Metellus, der Beſieger des falſchen Philippos, einen griechiſchen Baukünſtler, den Hermodoros von Salamis, nach Rom, um dort ſeinen Sieg durch die Errichtung des griechiſchen Marmorſäulentempels des Jupiter und des benachbarten Tempels der Juno auf dem Marsfelde zu verherrlichen. Beide Tempel umgab eine gemeinſame prächtige Säulenhalle; und gerade dieſe Anlage, die die erſten großen Marmorbauten Roms umfaßte, wurde vorbildlich für die Helleniſierung der römiſchen Baukunſt.

Von der etruskiſchen und altitaliſchen Tempelanlage übernahmen die italiſchen Baumeiſter auch in dieſer Zeit die Vorliebe für den hohen Unterbau, zu dem nur von vorn eine Treppe hinanführte (Podiumbauten), und für die Beſchränkung der Säulenhalle auf die Vorderſeite, der ſich vor der gemeinſamen Rückwand höchſtens Seitenhallen anſchloſſen. Wirkliche Peripteraltempel ſind noch ſelten; indem man aber dem Grundriß der jetzt häufiger einzelligen Tempel eine entſchiedener rechteckige Geſtalt verlieh und eine Schmalſeite zur Vorderſeite machte, näherte man die Geſamtanlage immerhin der des griechiſchen Tempels.

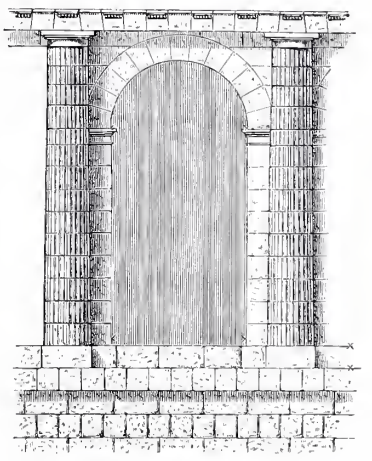


Abb. 483. Umrahmung des Tabulariums in Rom. Nach Delbrück.

Am ſorgfältigſten hat Delbrück das Material für die Geſchichte der Einführung der helleniſtiſchen Bauweiſe in Rom und Mittelitalien zuſammengetragen. Nach ſeinen Forſchungen, deren Hauptergebniſſe uns unanfechtbar erſcheinen, gelangte die helleniſtiſche Formenſprache während des 2. Jahrhunderts v. Chr. in der beſonderen weſtgriechiſchen Mundart nach Rom, wie ſie ſich namentlich in Sizilien mit italiſchem Einſchlag ausgebildet hatte, nahm dann aber im ſullaniſchen Zeitalter zu Anfang des 1. Jahrhunderts die helleniſtiſchen Normalformen an, wie ſie ſich für den joniſchen Stil namentlich durch Hermogenes in Kleinaſien (S. 394), für den korinthiſchen Stil vielleicht in Antiochia in Syrien entwickelt hatten. In allen drei Ordnungen, der doriſchen, der joniſchen und der korinthiſchen, gingen innerhalb der römiſchen Entwickelung die ſiziliſch-italiſchen Formen den rein helleniſtiſchen voraus. Die doriſche Ordnung bewahrt zugleich im Anſchluß an ihre altgriechiſch-ſiziliſche Geſtaltung (S. 220) einige mittelitaliſche Beſonderheiten, wie die flache Hohlkehle ſtatt der drei Riemchen unter dem Echinus des Kapitells (Abb. 483), den glatten Halsmantel am oberen Schaftende, in einzelnen Fällen ſogar die Baſis, die manchmal der joniſch-attiſchen gleicht, manchmal aber auch zu einem niedrigen Plättchen zuſammenſchrumpft. Auch vermiſchen der doriſche und der altetruskiſche Stil ſich manchmal zu Säulenausbildungen, die den glatten Stamm und die vorſpringenden Halsringe der etruskiſchen Säule auf die doriſchen Verhältniſſe übertragen; und wie in jener Halle zu Pergamon (S. 395—396) ſtellt ſich manchmal über dem doriſchen Triglyphenfries der joniſche Zahnſchnittfries ein, ſo ſchon an dem wuchtig ſchlichten Sarkophag des L. Cornelius Scipio im Vatikan. Der italiſch-joniſche Stil ſpricht ſich vor allem in ſeinem Diagonalkapitell (Abb. 484) aus, das ſich, wenn es auch ſchon in Phigalia in Arkadien und an Eckſäulen aller Orte angebahnt worden war, doch gerade

in Sizilien, wie Beispiele in den Museen von Palermo, Syrakus und Girgenti beweisen, zu einer anerkannten, oft wiederholten Form entwickelt hat. Die vier herausgebogenen Ecken dieses Kapitells pflegen mit herabhängenden Schnecken, manchmal auch mit dem lesbischen Kymation ausgestattet, im übrigen aber recht unterschiedlich gestaltet zu sein. Das italisch-korinthische Kapitell (Abb. 485) wird von zwei Reihen krauser, stumpflappiger Akanthusblätter (vom italischen Acanthus mollis) gebildet. Die acht an den vier Ecken paarweise aneinanderstoßenden Voluten und die glatten, oben eingerollten Stengel (Helices) zwischen ihnen sprießen aus gesonderten Akanthusstielen empor, während beim klassischen korinthischen Kapitell (Abb. 486; vgl. Abb. 303) die Eckvoluten und die Mittelstengel derselben Akanthushülle entsprießen. Auch sind die italisch-korinthischen Voluten spitz herausgedreht, während sie beim klassischen Kapitell hübsch in der Fläche bleiben. Die sizilischen Beispiele sieht man z. B. in den Museen zu Palermo und zu Syrakus. Der glatte Halsmantel schließt die Säulenschäfte unter allen diesen ionischen und korinthischen Kapitellen ab. Als äolisch pflegt man in diesem Zusammenhang das Mischkapitell zu bezeichnen, das wir schon an dem späten Podiumtempel (S. 395, Abb. 431) zu Pästum kennen gelernt haben. Ein niedriger lappiger Akanthusblätterkranz umgibt den Kelch. Die an den Seiten aufsprießenden konkaven Voluten berühren sich an den Ecken. Die Mitte jeder Seite schmückt eine menschliche Büste. Die Kapitelle tragen einen dorischen Triglyphenfries. Das römische Kompositkapitell endlich (Abb. 487), das durch Kreuzung des korinthischen Kapitells mit dem ionischen Diagonalkapitell entsteht, gehört erst der römischen Kaiserzeit an.

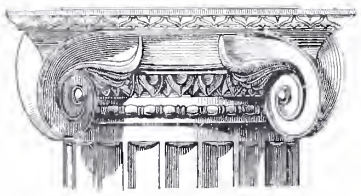


Abb. 484. Jonisches Eckvoluten-Kapitell aus Süditalien. Nach Durm. (Zu S. 445.)

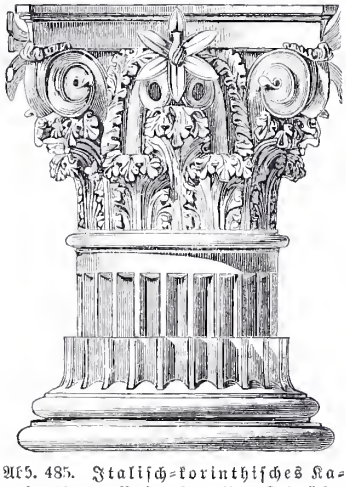


Abb. 485. Italisch-korinthisches Kapitell von Präneste. Nach Delbrück.

Sodann feierte die Keilschnittwölbung in Bogen, Tonnengewölben und Halbkreisnischen (Apsiden) auf römischem Boden schon jetzt neue Triumphe. Erst vom 3. Jahrhundert v. Chr. an entwickeln sich wirkliche Keilsteintonnengewölbe auf italischem Boden. „Seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts", sagt Delbrück, „geht man dann in Rom im massenhaften Gebrauch der Hausteingewölbe und in einzelnen Spannungen weit und entscheidend über die östlichen Vorbilder und die übrigen Städte Italiens hinaus. Um 146 v. Chr. bekam der Pons Aemilius (Tiberbrücke, jetzt Ponte rotto) seine Strombogen, 144 wurde die sehr lange Bogenreihe der Aqua Marcia (Wasserleitung) gebaut, etwa um dieselbe Zeit die Cloaca Maxima (S. 433) eingewölbt; und 110 war mit den mächtigen Spannungen des Pons Milvius (milvische Brücke, Ponte molle) alles Vorhergehende überboten." Kreuzgewölbe, die aus zwei sich schneidenden Tonnen entstehen, waren zur Zeit der römischen Republik noch sehr selten. Vollkuppeln sind aus dieser Zeit überhaupt nicht nachgewiesen. Bogen, die statt des geraden Gebälkes ihrerseits freistehende Säulen verbinden, kommen hier und da bereits in Pompeji (z. B. in der Casa di Meleagro) vor.

Im Aufbau der Wände setzt sich jetzt auch in Rom die reiche Gliederung durch, die sich im hellenistischen Osten vorbereitet hatte. Durch Nischen und Fenster wurden die Wandflächen

aufgelockert, durch Strebepfeiler, Pilaſter oder Halbſäulen mit ihrem Gebälk verſtärkt. Schließlich werden ſie von reichen Blendarchitekturen bedeckt, die ſich als Reliefnachbildungen wirklicher Säulen- und Hallenbauten darſtellen. In einfachſter Geſtalt gehören ſchon alle Pſeudoperipteral-Tempel hierher; zweiſtöckige Hallenbauten mit perſpektiviſchen Durchblicken machen den Beſchluß. Die Frieſe ſind meiſtens glatt, werden jedoch manchmal mit plaſtiſch ausgeführten, halbrund herabhängenden Blatt- und Fruchtgewinden geſchmückt, die zwiſchen Stierſchädeln angebracht ſind, während Roſetten ſie begleiten. Daß auch dieſes wirkſame Ziermotiv aus dem helleniſtiſchen Griechenland ſtammt, haben wir bereits geſehen (S. 396). In Frieſen von Tempeln und Grabmälern dieſer Zeit aber ſcheint es ſich beſonders in Rom weitergebildet zu haben.

Abb. 486. Kapitell vom Rundtempel am Tiber in Rom. Nach Delbrück.

Die älteſten helleniſtiſchen Tempelruinen Roms, die dem 203 v. Chr. auf dem Palatin gegründeten Tempel der „großen Mutter" vom Berge Ida angehören, beſtehen nur aus geringen Überreſten. Doch laſſen ſie erkennen, daß die groben Peperinſäulen, deren Einzelheiten erſt im Stucküberzug Geſtalt gewannen, von korinthiſcher Ordnung bei italiſcher Anordnung waren. Derſelben Zeit etwa gehörten der Tempel zu Gabii, der auf ſeinem hohen Unterbau an drei Seiten von italiſch-korinthiſchen Säulen umgeben war, und der tuskaniſch-doriſche Podiumtempel am Forum holitorium (Gemüſemarkt) zu Rom an, deſſen Reſte in die Kirche S. Nicola in Carcere verbaut ſind. Dieſer Tempel war der Juno Sospita geweiht. Von den Bauten der „Tuffperiode" Pompejis gehören zunächſt der Apollotempel und der Jupitertempel hierher. Der Apollotempel in Pompeji erhob ſich innerhalb eines rechteckigen, zweiſtöckigen, unten von urſprünglich ioniſchen Diagonalſäulen mit Triglyphengebälk umgebenen Hofbezirks auf hohem Unterbau, zu dem eine Freitreppe von 13 Stufen emporführte. Die eigentliche Tempelhalle, die die Zella an allen vier Seiten, vorn jedoch in weiterem Abſtand als hinten, umgab, beſtand aus 6:11 italiſch-korinthiſchen Säulen. Völlig italiſch aber war noch die Anlage des Jupitertempels, die dem Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. angehörte. Nur ſeine Einzelheiten reden griechiſch. Die Vorhalle, die ſechs Säulen breit und vier Säulen tief iſt, wurde wahrſcheinlich erſt nach Sullas Siedelung mit klaſſiſch-korinthiſchen Kapitellen geſchmückt. In der Zella teilten zwei Reihen ioniſche Säulen ſchmale, wahrſcheinlich zweiſtöckige Seitenſchiffe ab. In Mittelitalien und Rom ſind aus der ſullaniſchen Zeit (100—80 v. Chr.) verſchiedene Tempel erhalten. Die doriſche Ordnung bei italiſcher Anlage zeigt der Tempel zu Cori im Volskergebirge; aber ſeine Säulen, die auf

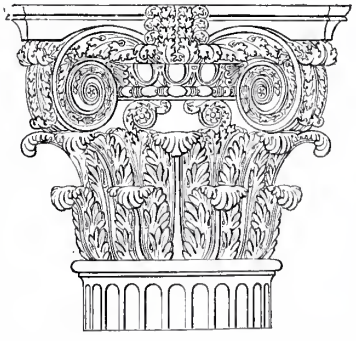


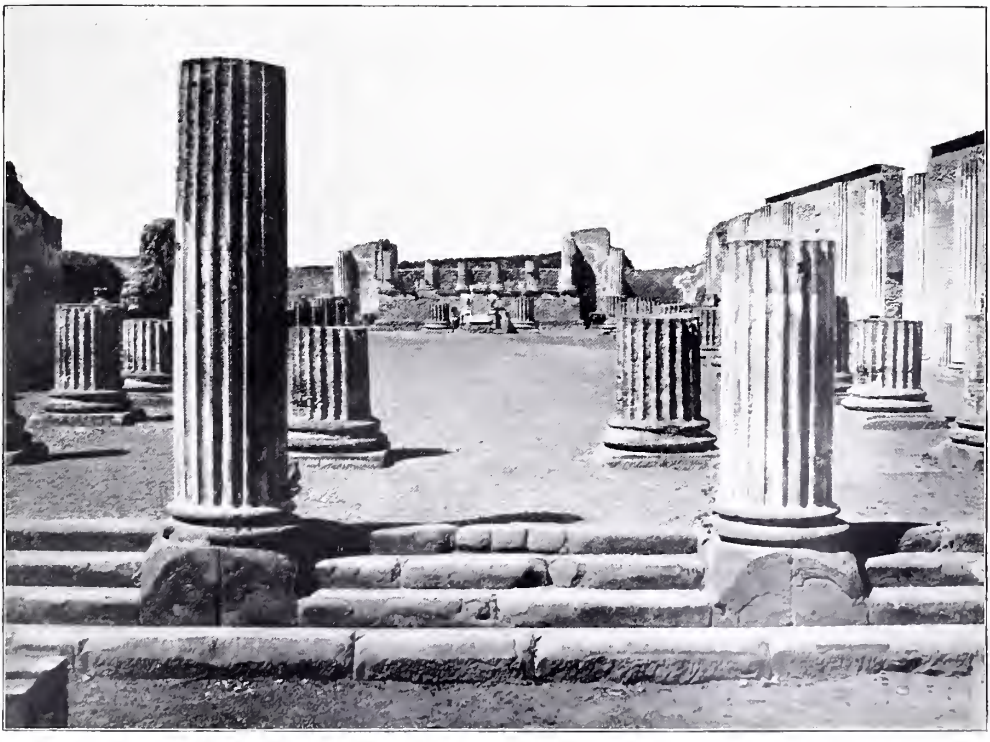
Abb. 487. Römiſches Kompoſitkapitell vom Titusbogen. Nach Baumeiſter.

ionisierenden Fußplatten stehen, nur in ihren oberen zwei Dritteilen gefurcht sind und nüchterne Kapitelle mit ungewöhnlich niedrigen Deckplatten tragen, sind freilich durchaus nicht mehr dorisch im klassischen Sinne. Jonisch, und zwar römisch-jonisch, mit Diagonalkapitellen, war der rechteckige sogenannte Tiburtustempel zu Tivoli, ein „Pseudoperipteros" mit flachen, an die äußeren Zellawände gelehnten Halbsäulen und einer viersäuligen Vorhalle. Korinthisch, und zwar italisch-korinthisch, sind die 18 Säulen der Ringhalle, die den anmutigen, neben jenen Rechtecktempel gestellten Rundtempel zu Tivoli über den rauschenden Wasserfällen des Anio umgeben (Abb. 488). Dieser Tempel zeigt auch jenen aus Stierschädeln, Halbkränzen und Rosetten gebildeten Friesschmuck, auf den schon (S. 396 und 447) hingewiesen wurde. Die italischen Rundbauten dieser Art hat Altmann lehrreich zusammengestellt und besprochen. Italisch-korinthisch sind aber auch die meisten Säulen und Halbsäulen des großen, aus verschiedenen Sälen und Hallen zusammengesetzten „Fortunatempels" zu Palestrina (Praeneste; Abb. 485), den einige Forscher freilich für einen weltlichen Bau halten. Prächtig war sein breitgedehnter, mit reich gegliederter Rückwand versehener Hof, der sich mit 17 Säulen auf die Südterrasse öffnete, reich gegliedert sein großer, rechteckiger „Apsidensaal", dessen nördliche Schmalseite durch eine Halbrundnische (Apsis) mit kleineren Viereckischen erweitert war, während Halbrundsäulen sich an seine Innenwände lehnten.

Abb. 488. Rundtempel zu Tivoli. Nach Photographie von Brogi.

Erst der *nachsullanischen Zeit* des 1. Jahrhunderts v. Chr. gehören, wie wir mit Fiechter annehmen, die klassisch-ionischen Tempel des republikanischen Roms an. Wohlerhalten ist der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis oder der Mater matuta am Rindermarkt: auf italischem Unterbau ein griechischer Pseudoperipteros von 4 zu 7 äußeren Halbsäulen, der vor der Ausfüllung der Säulenzwischenräume seiner Vorhalle zugleich ein Prostylos war (Abb. 489). Nur aus einzelnen Überresten herstellbar sind die beiden ionischen Tempel am Gemüsemarkt, die Delbrück ausführlich beschrieben, damals aber wohl zu hoch hinaufgerückt hat. Der eine von ihnen war auf italischem Unterbau ein wirklicher, an allen vier Seiten von Säulen umgebener Peripteros, der andere war nach italischer Art nur an drei Seiten mit einer Säulenhalle geschmückt. Die Säulen dieser drei Tempel aber zeigten die ionische Ordnung des

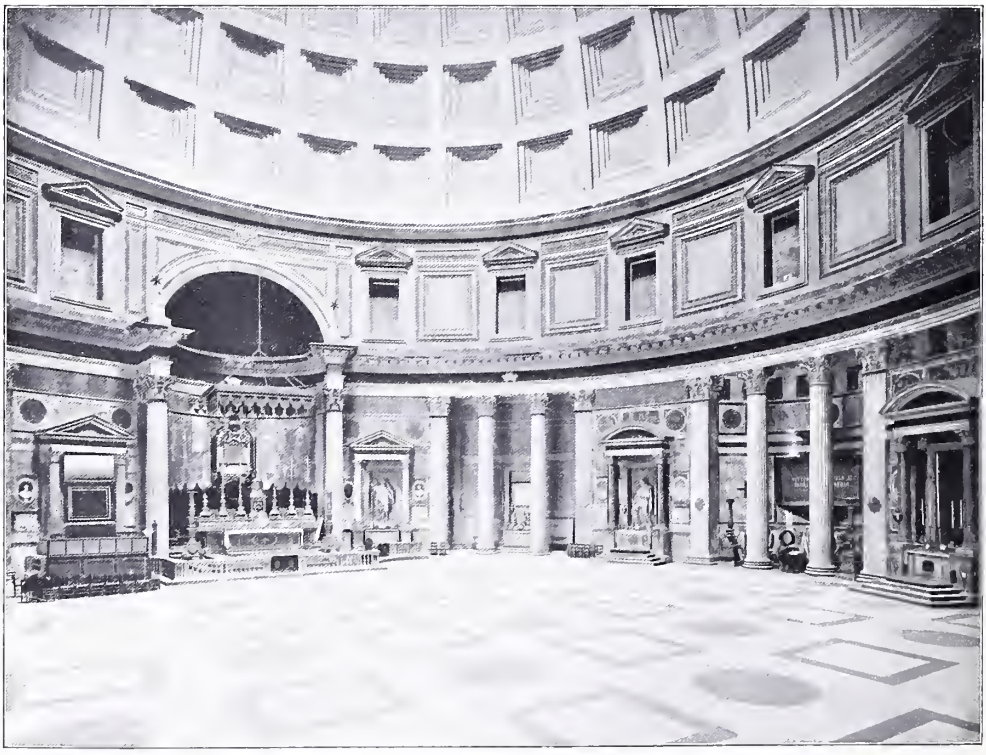
a Das Kolosseum in Rom. Nach Photographie von Alinari.



b Die Basilika von Pompeji. Nach Photographie von Sommer.

Taf. 71. Römische und kampanische Bauwerke.

a Das Pantheon in Rom. Nach Photographie von Alinari.



b Das Innere des Pantheons in Rom. Nach Photographie von Alinari.

Taf. 72. Römische Baukunst.

klaſſiſch-kleinaſiatiſchen Stiles des Hermogenes (S. 394). Von den korinthiſchen Tempeln Roms, die die klaſſiſchen Kapitelle des Olympieion (S. 395 u. 444) zur Schau trugen, gehört der köſtliche Marmor-Rundtempel am Tiber (Abb. 486), der weder als Herkules- noch als Veſtatempel, vielleicht aber als Portunus-Tempel anzuſprechen iſt, wohl auch in dieſe Zeit, wenngleich andere ihn in die erheblich frühere Zeit jenes Hermodoros von Salamis (S. 445) hinaufrücken. Sowohl Altmann als Delbrück meinen, daß die Entſcheidung noch nicht zu geben ſei. Jedenfalls gehört er mit ſeiner Ringhalle von 20 (jetzt noch 19) Säulen zu den Edelbauten des helleniſtiſchen Roms.

Von den weltlichen Bauten Roms treten in Verbindung mit den Foren, den rechteckigen, von prächtigen Säulenhallen umgebenen Marktplätzen, zunächſt die „Baſiliken" als Stätten des Marktverkehrs und der Rechtspflege hervor. Einen lehrreichen Beitrag zu ihrer Charakteriſtik hat Wurz veröffentlicht. Ihrem Namen nach griechiſch (Stoa basileios oder basilike, Königshalle) und unzweifelhaft im helleniſchen Oſten vorgebildet (S. 399), laſſen gerade dieſe Gebäude, die man als „antike Börſen" bezeichnet hat, ſich am beſten auf italiſchem Boden ſtudieren. Da ſie auch im Winter benutzt werden ſollten, mußten ſie bedeckt ſein; und die baugeſchichtliche Bedeutung der Baſiliken liegt gerade darin, daß ſich an ihnen das Syſtem der großen, von Säulen getragenen, bedeckten Räume in der helleniſtiſchen Welt ausbildete. In der Regel waren ſie dreiſchiffig, und das Licht wurde ihnen dann, wie den ägyptiſchen Tempeln (S. 89), oft durch die Überhöhung des Mittelſchiffes zugeführt, deſſen Mauern oberhalb der Dächer der Seitenſchiffe von Fenſtern durchbrochen wurden. Für die Rechtspflege wurde an der dem Eingang gegenüber gelegenen Schmalſeite eine erhöhte Tribüne angebracht. In Rom errichtete Marcus Porcius Cato nach ſeiner Rückkehr aus Griechenland 184 die erſte Baſilika (Basilica Porcia). Dann folgte 179 die ſeit 1899 wieder ausgegrabene Basilica Aemilia, deren Vorhalle eine zweiſtöckige Pfeilerhalle, deren Hauptſaal eine fünfſchiffige Säulenhalle war. Etwas jünger war die Baſilika zu Pompeji; aber ſie iſt die älteſte, die wir uns nach ihren erhaltenen Reſten (Taf. 71b) herſtellen können (Abb. 490). Ihre Seitenſchiffe hatten die gleiche Höhe wie das Mittelſchiff, ſo daß die Fenſter oben in den Seitenſchiffmauern angebracht waren. Der Mittelbau, der von 28, einen vierſeitigen Umgang

Abb. 489. Der ſogenannte Tempel der Fortuna Virilis (Mater matuta) in Rom. Nach Photographie von Brogi. (Zu S. 448.)

bildenden, bis zur Decke reichenden italisch-korinthischen Säulen getragen wurde, war von einem Satteldach mit Giebeln, die Seitenschiffe waren nach Mau durch flache Terrassen gedeckt, nach Wurz aber eher von demselben Satteldache mit dem Mittelschiffe bedeckt. Die Seitenschiffmauern waren inwendig durch eine zweistöckige, unten italisch-ionische, oben wahrscheinlich korinthische Halbsäulengliederung belebt. In Rom ist die Basilica Julia, der Bau Cäsars (seit 46 v. Chr.), freigelegt. Dieser Marmorbau, der uns zum Ende der Zeit der Republik hinabführt, war fünfschiffig. Der in seiner ganzen Höhe ungeteilte Mittelraum war an allen vier Seiten von einer zweistöckigen Doppelhalle umgeben, deren gewölbtes Erdgeschoß nach außen nicht durch feste Mauern abgeschlossen war, sondern sich in Arkadenbogen zwischen dorischen Halbsäulen öffnete.

Das älteste Gebäude Roms, an dem sich diese Verbindung von Bogenwölbung und geradbalkigem Säulenbau zeigte, die bald charakteristisch für die römische Baukunst und vorbildlich bis auf den heutigen Tag werden sollte, ist das Staatsarchiv, das 78 v. Chr. vollendete „Tabularium“, dessen Hauptseite den Abhang des Kapitols über dem Forum bedeckte (Abb. 483). Es ist, wie Delbrück sagt, die Reliefdarstellung einer Säulenhalle vor einer Bogenreihe. Zwölf schlanke dorische Halbsäulen mit italischem Hals und nüchternen, ganz niedrigen Kapitellen begleiteten und umkleideten mit ihrem niedrigen geraden Gebälk die elf Bogen der Arkaden, deren nicht erhaltenes Obergeschoß korinthisch zu denken ist. Die Anfänge auch dieses Dekorationssystems sind neuerdings im hellenistischen Osten wenigstens an einbogigen Grabstelen nachgewiesen worden.

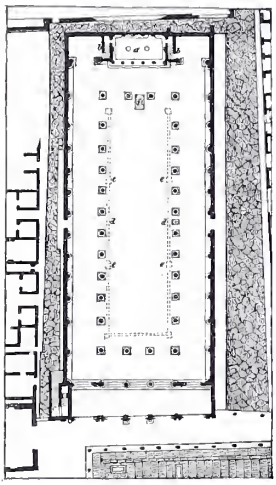


Abb. 490. Grundriß der Basilika zu Pompeji. Nach Overbeck. (Zu S. 449.)

Theaterbauten fanden seit der hellenistischen Zeit Eingang in Rom. Doch wurde noch 185 v. Chr. ein festes Theater als überflüssig wieder abgebrochen. Das erste steinerne Theater in Rom, von Gärten und Säulenhallen umgeben, wurde erst 55 v. Chr. von Pompejus errichtet. Das große Theater in Pompeji ist jedoch älter. Es gehört seiner ersten Anlage nach dem 2. Jahrhundert v. Chr. an. Nur seine erhöhte Bühne, deren Rückwand eine Palastfassade mit drei Türen darstellt, wurde erst unter Augustus errichtet. Wissen wir doch auch bereits, daß erst von Rom aus sich die Sitte verbreitete, die Schauspieler statt in der Orchestra auf einer besonderen, erhöhten Bühne spielen zu lassen (S. 273 und 398).

Entsprach diese Neuerung dem Bedürfnis der italischen Schauspiele, so erzeugte die italische Lust an den blutigen Tierhetzen und Gladiatorenkämpfen, die ursprünglich auf den Marktplätzen abgehalten wurden, nun noch eine besondere Gattung von Schauspielhäusern. Da die Bühne in Wegfall kommen konnte, wo es sich nicht um die Vorführung von Dichtungen, sondern um wirkliches, kurzes, blutiges Ringen ums Leben handelte, stellte sich das Bedürfnis ein, auch die Skenenseite zum Zuschauerraume zu machen. Cajus Curio soll um 58 v. Chr. zwei aus Holz errichtete Theaterhalbrunde aneinandergepaßt und auf diese Weise eine kreisrunde Orchestra neuer Art als Arena für die Kampfspiele gewonnen haben. Ovale Arenen aber entsprachen ihrem Zwecke noch besser als kreisrunde. Früher als in Rom entstanden in Kampanien steinerne Amphitheater, deren Zuschauerreihen, nach außen und oben sich erweiternd, von mächtigen Unterbauten getragen, die länglichrunde Arena an allen Seiten umgaben. Jenes Doppeltheater des Curio braucht nicht gerade das Vorbild gewesen zu sein. Die

ältesten steinernen Amphitheater Kampaniens, wie besonders das zu Pompeji, das als die älteste aller erhaltenen Arenen gilt, sind vielleicht sogar vor 58 v. Chr. entstanden.

Von den öffentlichen Badeanstalten im 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung geben uns die „Thermen" an der Stabianer Straße zu Pompeji, von den etwas späteren Anlagen dieser Art die bald nach 80 v. Chr. erbauten kleinen Thermen am Forum zu Pompeji eine gute Vorstellung. Die besterhaltenen Räume der Stabianer Thermen liegen dem rechteckigen Schwimmbecken gegenüber am Palästra-Säulenhof. Unversehrt ist das glatte, von einfachen Simsen aufsteigende, mit weißem Stuck verkleidete Tonnengewölbe des Auskleidezimmers der Frauenabteilung, unversehrt in der Männerabteilung das kreisrunde Kaltbad in dem überwölbten Quadratraume, dessen Ecken in Halbrundnischen verwandelt sind. In den kleinen

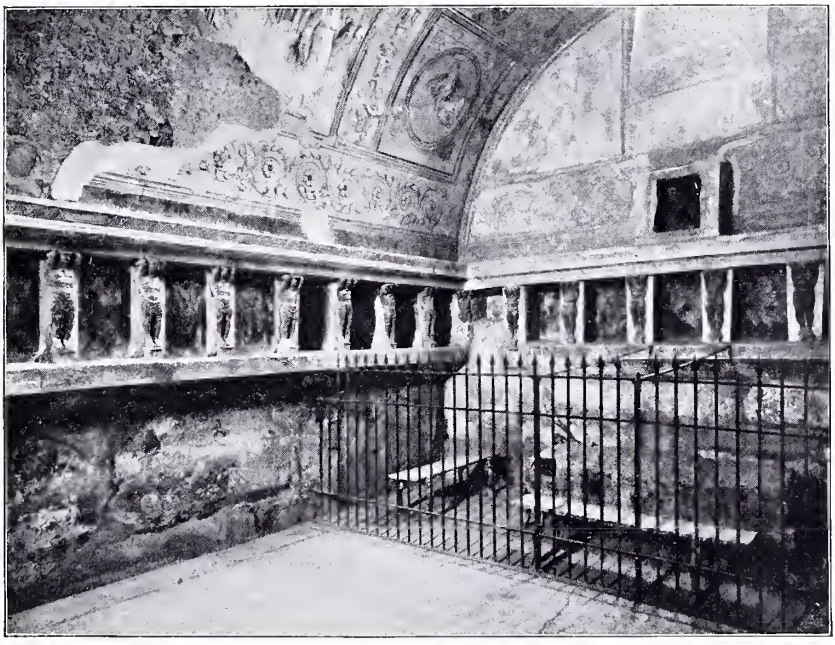


Abb. 491. Das Tepidarium der kleinen Thermen am Forum zu Pompeji. Nach Photographie von Alinari.

Thermen am Forum aber sind alle Hauptteile des Männerbades wohl erhalten: das mit einem Tonnengewölbe bedeckte rechteckige Auskleidezimmer, das runde Kaltwasserbad, unter dessen Kuppel sich ein Stuckfries mit Wettrennendarstellungen hinzog, das Warmbad (Tepidarium), dessen schöne gewölbte, wohl später erneute Stuckdecke von tönernen Männergestalten (Telamonen, Atlanten) mit emporgehobenen Armen getragen zu werden scheint (Abb. 491), und der mit einem gerippten Tonnengewölbe bedeckte Schwitzraum, dessen Waschbecken in halbrunder Nische angebracht ist. Der dorische Säulenhof, die Exedra (Unterhaltungsnische), die gewölbten Gänge vollenden den Eindruck der Anlage.

Zu den besterhaltenen Denkmälern der republikanischen Zeit in Rom gehören dann noch einige Grabmonumente. Des sogenannten Grabmals der Horatier und Curatier bei Albano ist wegen seiner altetruskischen Anlage schon oben (S. 434) gedacht worden, obgleich es erst dieser Zeit angehört. Das älteste monumentale Familiengrab Roms ist das der Scipionen, dessen Eingangsseite über gedrungenem Rundbogentor mit einer Säulenstellung geschmückt ist. Aus

der Sullanischen Zeit des 1. Jahrhunderts v. Chr. stammt das kleine Grabmal des Bibulus in Rom, das, wie Eugen Petersen es ausdrückt, „die alte Hausform des Grabes zeitgemäß vervollkommnet und zu einem Tempelchen gewandelt" darstellt; die Fassade trägt tuskisch-dorische Pilaster. Der ionische Fries ist mit Halbkränzen, Stierschädeln und Rosetten geschmückt; derselben Zeit gehört das mächtige Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia vor Rom an. Erhalten ist auf quadratischem Unterbau ein gewaltiger, aus Quadern errichteter Zylinder, dessen oberen Rand ebenfalls ein Fries von Stierschädeln, Halbkränzen und Rosetten umgürtet. Das Ganze war eine mit großem Römersinn gestaltete Umbildung der uralten Tumulusgräber.

Kunstgeschichtlich bedeutsamer als diese Ruhestätten der Toten aber gestalteten sich in dieser Zeit die Wohnstätten der Lebenden auf italischem Boden, die, wie in Griechenland, ihren ganzen Reichtum und ihre ganze Schönheit nach innen kehrten. Im übrigen blieb das italische Wohnhaus auch in der hellenistischen Zeit wesentlich verschieden vom griechischen. Ohne Atrium, das den griechischen Häusern unbekannt war, gab es kein italisches Haus (Abb. 492). Ursprünglich überdacht, bildete dieses Atrium die Diele, deren Herdrauch durch die Haustür abzog. Ein wesentlicher Fortschritt war es, als man das Dach öffnete und von allen vier Seiten zur Mitte des Atriums senkte, wo ein viereckiges Becken im Fußboden das abfließende Regenwasser aufnahm. Nun war dem Lichte und der Luft der Zutritt ins Innere des Hauses gestattet. Vitruv unterscheidet das tuskanische Atrium, dessen vier nach innen abfallende Seiten nur von wagerechten Balken getragen wurden, von dem viersäuligen Atrium, dessen Dach an seinen vier inneren Ecken von vier Säulen getragen wird, und dieses wieder von dem korinthischen Atrium, das eine größere Anzahl von Säulen zu Dachstützen verwandelt, also schon im Sinne der griechischen Säulenhöfe erweitert erscheint. Das Atrium ist an allen vier Seiten von Gemächern umgeben, zwischen denen an der Straßenseite ein Gang (Vestibulum), an dem die Haustür lag, hineinführte. Den letzten der einander links und rechts vom Eintretenden gegenüberliegenden viereckigen Gemächern pflegte die Vorderwand zu fehlen, so daß sie wie Flügel (alae) des Atriums erschienen. Dem Eingange gegenüber lag das Tablinum, das Prachtgemach, das, meist nach vorn und hinten geöffnet, zwischen dem vorderen und hinteren Teile des Hauses vermittelte. War das ursprünglich italische Haus mit diesen Räumen, die ja auch lateinische Namen tragen, und einem Hofe oder Garten (hortus) hinter dem Tablinum abgeschlossen, so erweiterte sich das hellenistisch-römische Wohnhaus, wie schon Vitruv es schildert, nach hinten zu noch durch eine Reihe von Räumen, die einen griechischen Säulenhof, das Peristyl, umgaben und griechische Namen trugen, wie die Exedrae (Unterhaltungssäle), die Oeci (Festsäle) und selbst die Triclinia (Speisesäle), die ursprünglich am Atrium lagen; und das Bedürfnis des Einzelnen rief noch manche Veränderungen und Bereicherungen der Anlage hervor, deren Hauptbestandteile sich überall wiederholen. Das vornehme Bürgerhaus bestand im wesentlichen nur aus einem Erdgeschoß, wenngleich für Nebenräume, Sklaven- und Mietswohnungen oft auch an der Straßenseite ein Obergeschoß daraufgesetzt wurde. In Rom aber entstanden gegen

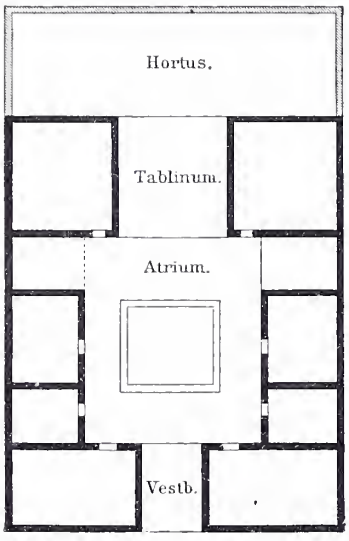


Abb. 492. Grundriß eines einfachen römischen Hauses. Nach Durm.

Ende der republikanischen Zeit mehrstöckige Mietkasernen, die schon damals zu solcher Höhe emporschossen, daß diese zu Anfang der Kaiserzeit gesetzlich auf 70 Fuß beschränkt wurde.

Gerade die Anlage der italischen Wohnhäuser zeigt deutlich, wie die Römer, Osker und Samniter bei der Aufnahme der griechischen Kunst und Gesittung verfuhren. In ihren häuslichen Eigenheiten, die mit ihrem Familienleben zusammenhingen, ließen sie sich nicht irremachen. Das griechische Doppelhaus mit getrennter Männer- und Frauenwohnung widersprach dem italischen Familienleben. Dem Römer wie dem Pompejaner waren sein Atrium und sein Tablinum mit den Ahnenbildern sein Heiligtum, das er sich nicht nehmen ließ; aber der Zuwachs an Räumen, den die hellenistische Lebensführung erheischte, vollzog sich im Anschluß

Abb. 493. Peristyl im Hause des Epidius Sabinus in Pompeji. Nach Photographie.

an griechische Vorbilder; und die künstlerische Hülle, in die das italische Haus um diese Zeit gekleidet wurde, war den Griechenstädten des Ostens entlehnt.

Die Kunstsprache der Säulen und der Gebälke der Wohnhäuser bediente sich hier wie überall der für den Tempelbau ausgebildeten Formen, erlaubte sich aber, wie die Sprache des täglichen Lebens es eben tut, eine Fülle von Freiheiten und Regelwidrigkeiten im einzelnen. Phantasiekapitelle nach alexandrinischem Vorbild oder freier Erfindung sind schon in diesem Zeitraum in den römischen und pompejanischen Privatbauten keine Seltenheit. Unsere Abbildung 493 zeigt das zweite Peristyl des Hauses des Epidius Sabinus, unsere Tafel 74b das Peristyl des Hauses der Vettier in Pompeji. Ihrem Wiederaufbau nach gehören Häuser dieser Art freilich bereits der Kaiserzeit an; aber sie vergegenwärtigen uns, wenn auch nur in Ruinen, doch die Anordnung, die die reichen pompejanischen Häuser schon in der republikanischen Zeit erhalten hatten. Der Kern der Mauern und Säulen bestand anfangs entweder aus Ziegeln oder aus einheimischem Haustein (Tuff, Travertin, Peperin), ihre künstlerische Verkleidung überall

aus bemaltem Stuck; und selbst als der Marmor seit der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Eingang in Italien fand, dauerte es doch eine Weile, bis vornehme Bürger sich den Luxus gestatteten, Marmorsäulen in ihren Häusern zu verwenden und ihre Wände mit Marmorplatten zu täfeln. Der Redner Crassus (um 100 v. Chr.) soll der erste Römer gewesen sein, der sein Haus mit Marmorsäulen schmückte. Gegen Ende dieses Zeitraumes aber strahlte Rom schon von Marmorpaläſten, während in den Provinzialstädten, wie in Pompeji, die Anwendung des kostbaren Gesteins auf einzelne Schmuckteile der Bauten beschränkt blieb und selbst für Säulen in der Regel ausgeschlossen wurde. Die Wände wurden in Rom wie in Pompeji fast immer mit einem Stucküberzug bedeckt; und gerade in der künstlerischen Ausstattung dieser Stuckwände können wir durch den Vergleich der von Vitruv (zur Zeit des Kaisers Augustus) berichteten Stilwandlungen mit den wiederausgegrabenen Wänden die Entwickelungsgeschichte der Wandverzierungen in Italien verfolgen. Daß diese unserer Ansicht nach nur eine voraufgehende gleiche Entwickelung im hellenistischen Osten widerspiegelt, ist schon ausgeführt worden (S. 380 u. 384).

Die „Alten", die Vitruv als solche bezeichnet, jedenfalls die hellenistischen Baumeister seit dem 3., die römischen seit dem 2. Jahrhundert v. Chr., hatten mit der Nachahmung von Marmortäfelung durch plastische Stuckverkleidung begonnen. In Pompeji haben sich Beispiele der Art in der Basilika und in jenen Bürgerhäusern erhalten, die als Casa del Fauno und Casa di Sallustio bezeichnet werden. Schon die Wände der Basilika von Pompeji aber zeigen, daß die Marmortäfelung, die hier in Stuck nachgeahmt wurde, in der Tat mit einer architektonischen Halbsäulengliederung verbunden war. Es ist der Stil der Stuckwände, den August Mau, der beste Kenner dieser Kunstübung, als den *ersten* bezeichnet.

Der *zweite Stil*, der in Rom sicher schon um 100 v. Chr. begann, in Pompeji, wo man ihn seines Baumaterials wegen als „Tuffstil" bezeichnet, um 80 v. Chr. mit Sullas römischer Besiedelung eingeführt wurde und sich hier wie dort bis in den Anfang der Kaiserzeit hinein erhielt, gab die plastische Stuckarbeit zugunsten einer vollen Bemalung der Wände auf. In der Wandmalerei aber ahmte er einerseits nach wie vor die Marmorbekleidung, anderseits eine reiche Wandarchitektur nach, die freilich im einzelnen eine Fülle freier, neuer und willkürlicher Motive enthielt, aber doch nicht so phantastisch war, daß sie nicht „allenfalls wirklich existieren" (Mau) gekonnt hätte. Ein Hauptunterschied vom „ersten Stil" bestand auch darin, daß die Wandmalerei jetzt Figurengemälde und Landschaftsbilder in reichem Maße in sich aufnahm. Hierher gehörte das Haus der Odysseelandschaften auf dem Esquilinischen Hügel zu Rom, aber auch das sogenannte Haus der Livia auf dem Palatin (Abb. 494) und das Haus bei der Villa Farnesina, dessen Wände im Thermenmuseum zu Rom aufbewahrt werden. Von den pompejanischen Häusern schließt sich z. B. die sogenannte Casa del Laberinto ihnen an; von den benachbarten Villen zeigen die von Boscoreale und die Villa Item bei Pompeji den zweiten Stil in seiner ganzen Kraft.

Dem dritten Stil, der den ersten 75 Jahren der Kaiserzeit angehört, und dem vierten Stil, der erst um 50 n. Chr. entstand, können wir erst im nächsten Abschnitt nähertreten.

Für die *Fußbodenverkleidung* aber entwickelte sich schon in den großen Zeiten der Republik, von denen wir reden, die Nachahmung von Teppichmustern in Mosaik von Steinen oder Glasfluß. Von den einfachsten Anfängen, in denen der auf den glattgestampften Boden ausgegossenen, in der Regel rot gefärbten Mörtelmasse kleine Steinchen eingelegt wurden — opus signinum —, bis zur höchsten Vollendung des Mosaiks, in dem ganze Gemälde mit farbigen Stein- oder Glaswürfeln nachgebildet wurden, können wir diese Technik schon in dieser Zeit in Italien verfolgen.

2. Die helleniſtiſche Malerei in Italien.

Mit der Geſchichte der Malerei in Italien während dieſes und des nächſten Zeitraumes haben ſich nach Helbig und dem Verfaſſer dieſes Buches z. B. Forſcher wie Brizio, Sogliano und Nogara, wie Mau, Peterſen, Winter und Herrmann, wie Rodenwaldt, Roſtowzew, Pfuhl und Ippel beſchäftigt.

Die Kunſtgeſchichte nennt nur vereinzelte Meiſter, die in dieſem Zeitraum in Italien gemalt haben. Von den helleniſtiſchen Ägyptern, wie Demetrios und Serapion (S. 384), iſt ſchon die Rede geweſen. Ihnen ſchloſſen ſich helleniſtiſche Athener wie Metrodoros, helleniſtiſche Kleinaſiaten wie Marcus Plautius Lykon und die Bildnismalerin Jaia von Kyzikos an. Als wirklicher Italiener, freilich Unteritaliener, wird der Dichter Pacuvius genannt, der in Rom den Herkulestempel mit Gemälden ſchmückte.

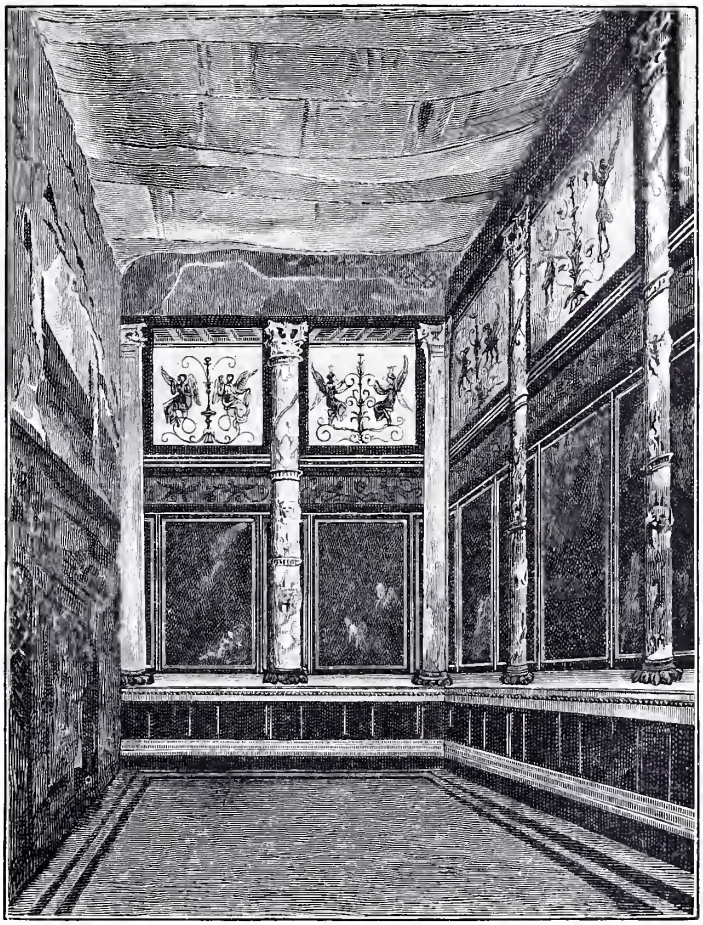


Abb. 494. Ein Zimmer im ſogenannten Haus der Livia auf dem Palatin. Nach „Plan et Peintures de la Maison Paternelle de Tibère César“, 1872.

Verfolgen können wir die Geſchichte der helleniſtiſchen Malerei auf italiſchem Boden hauptſächlich in der Entwickelung des Wand- und Fußbodenſchmucks. Als Fußbodenſchmuck ſpielen namentlich die Moſaiken eine Hauptrolle. Weitaus die meiſten erhaltenen antiken Gemälde aber ſind die Wandgemälde Italiens aus dieſer und der nächſten Zeit. Über ihre Technik herrſcht immer noch große Meinungsverſchiedenheit, an deren Erörterung ſich Archäologen, Maler und Chemiker beteiligt haben. Während die meiſten Forſcher ſeit Otto Donner von Richters Ausführungen die Anſicht vertreten, die antiken Wandgemälde ſeien, von einzelnen, nachträglich hinzugefügten Zutaten abgeſehen, Freskogemälde geweſen, vertrat Berger die Überzeugung, daß wenigſtens die obere Wandgrundſchicht in der Maſſe gefärbt geweſen, und daß ſchließlich alles durch einen Wachsüberzug geglättet worden ſei. Für Freskomalerei mit Wachspolitur trat Laurie ein. Neuerdings haben Raehlmanns mikroſkopiſche und chemiſche

Untersuchungen ergeben, daß verschiedene Wände in verschiedenen Techniken gemalt worden, daß al fresco gemalte Wandgründe so gut vorkommen wie in der Masse gefärbte, daß der glättende Überzug überall vorhanden ist, aber keine Wachsbestandteile enthält, und daß die Einzelgemälde nicht al fresco, sondern in Tempera gemalt worden, deren verschiedene organische Bestandteile immer noch nachweisbar sind. Der Verfasser dieses Buches kann daher zu der Ansicht zurückkehren, die er sich 1872 durch eigene Untersuchungen in Pompeji gebildet und einige Jahre später in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei" ausgesprochen hatte, „daß jene körperhaft fester draufsitzenden und, wenn sie abspringen, den Wandgrund wieder unbedeckt zeigenden Farben (vieler Gemälde) mit einem anderen Bindemittel auf die bereits getrocknete Malerei des Grundes aufgetragen erscheinen". Auch aus bestimmten Stellen bei Vitruv und Plinius läßt sich schließen, daß in der antiken Wandmalerei die Tempera- und die Freskotechnik verbunden wurden.

Die Wandfresken der etruriſchen Gräber, der Wohnhäuser Roms und der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens bilden, neben den Vasengemälden, den bedeutendsten Teil des ganzen erhaltenen Anschauungsmaterials zur Geschichte der antiken Malerei. Daß die künstlerischen Malereien dieser Zeit auf italischem Boden aber nicht nur ihrem Darstellungsgebiet, sondern auch ihrer Formensprache und der Art ihrer Pinselführung nach griechisch-hellenistischen Ursprunges sind, hat Helbig schon 1873 ausführlich dargetan; und alles, was gelegentlich dagegen eingewandt worden, hat sich nicht als stichhaltig erwiesen. Die meisten einheimisch-italischen Züge hat die etruskische Malerei dieser Zeit in ihrem hellenistischen Gewande bewahrt. Die Beispiele roh realistischer, ungriechischer Kunstweise, die sich in der kampanischen Malerei finden, dienen in der Regel überhaupt anderen als künstlerischen Zwecken. Streiten aber läßt sich darüber, inwieweit die Wandgemälde Roms und Kampaniens Rückschlüsse auf die Figurengemälde der großen griechischen Tafelmaler gestatten. Natürlich können für diese Frage nur die deutlich als nachgeahmte Tafelgemälde gekennzeichneten kleineren Bilder der großen Wände in Betracht kommen. Zuzugeben ist, daß die mehr oder weniger handwerksmäßig geschulten Zimmermaler Roms und Pompejis vielleicht in keinem einzigen Falle ein bekanntes Tafelgemälde eines bekannten Meisters einfach kopiert haben. Nur einzelne Gestalten, Gruppen, Bewegungsmotive entlehnten sie dem Vorbildervorrat, um sie nicht sowohl dem inhaltlichen als dem dekorativen Bedürfnis jedes einzelnen Falles entsprechend zu verwerten, mit anderen Gestalten oder Gruppen zu verbinden, zu verkleinern oder zu vergrößern, zu ausgeführterem oder weniger ausgeführtem Hintergrunde in Beziehung zu setzen; und dieses dekorative Bedürfnis bestand, wie Trendelenburg nachgewiesen hat, vor allem darin, für die gleichen Wandteile einander gegenüberliegender Wände oder für die beiden Seitenfelder einer und derselben Wand Gegenstücke zu schaffen, die einander in der Anzahl und in der Haltung der Gestalten, in ihrem Verhältnis zum Hintergrunde und in ihrer Farbenstimmung entsprachen. Wenn Medea in einem der wohl auf Timomachos (S. 401) zurückgehenden pompejanischen Bilder (Herrmann Taf. 73) vor breit ausgeführtem Hintergrunde sitzt, während sie auf anderen steht, so tut sie das eben nur den in ähnlicher Umgebung sitzenden Frauengestalten der Gegenstücke zu Gefallen. Der meist deutlich angegebene, oft durch Schlagschatten betonte Lichtfall richtet sich dabei nach dem natürlichen Lichtfall der Wand, auf die das Bild gemalt wird. Während das Bild der Schlußwand der meist nur an drei Seiten geschlossenen Räume fast schattenlos zu wirken pflegt, fallen die Schatten der Bilder der linken Seitenwand nach deren rechter, die der Darstellungen der rechten Seitenwand nach deren linker Seite. Daß einzelne Figuren und Motive dieser

Darſtellungen in der Tat bekannten Gemälden entlehnt waren oder ſich an ſie anlehnten, beweiſt z. B. jenes Bild im Neapeler Muſeum, das das Opfer Iphigeniens zwar ſicher nicht in derſelben Figurenanordnung, aber doch in ähnlicher Abſtufung des Schmerzensausdruckes der einzelnen Figuren wiedergab wie das berühmte Gemälde des Timanthes (S. 297, Abb. 321), und auch das wiederholte Vorkommen gleicher Darſtellungen wie der Medea- und der Io- und Argosbilder in Rom und in Kampanien läßt auf bekannte Vorbilder ſchließen. Zunächſt freilich ſind und bleiben dieſe Bilder Werke der helleniſtiſch geſchulten Wandmaler auf italiſchem Boden, denen ſelbſtverſtändlich auch nicht für jedes Stilleben oder jede Landſchaft, ſelbſt nicht

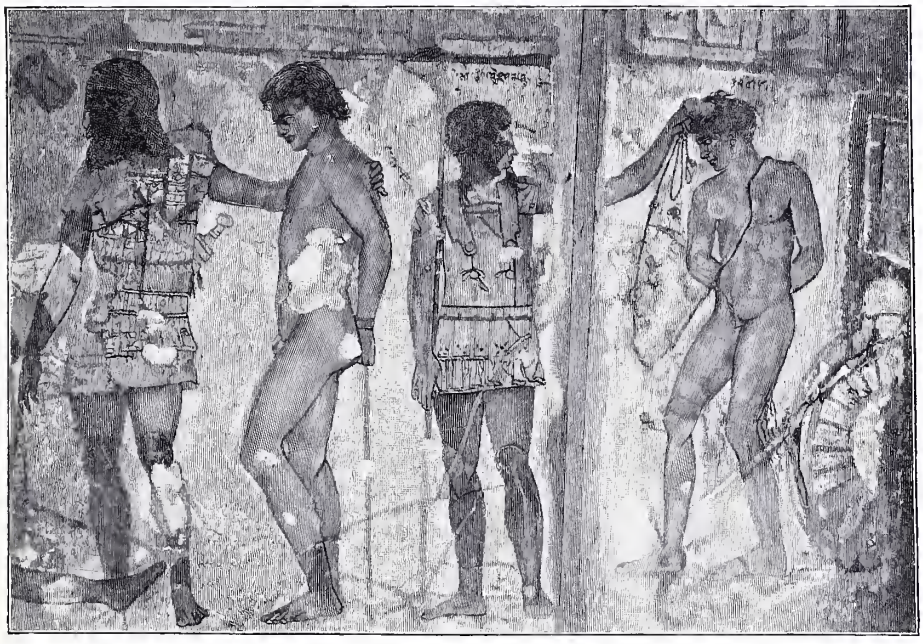


Abb. 495. Achills Totenopfer. Wandgemälde aus dem François-Grab in Vulci. Nach Photographie. (Zu S. 458.)

für jedes Figurenbild ein aus dem Oſten eingeführtes unmittelbares Vorbild zur Verfügung ſtand; und auch ihre Stilwandlungen ſchließen ſich daher zunächſt an die Entwickelung der architektoniſchen Geſtaltung und Einteilung der gemalten Geſamtwände an.

Die Entwickelung der Wandmalerei in den Grabkammern Etruriens (S. 436—437) bewegt ſich daneben in den alten Geleiſen weiter. Hier iſt nach wie vor von der Nachahmung von Tafelgemälden keine Rede, hier tritt uns die Wandmalerei in ihrer eigenen alten Geſetzmäßigkeit entgegen, hier iſt ſie, wie die Lichtloſigkeit der Grabwände es bedingt, auf hellem Grunde gleichmäßig über die Fläche verteilt, ohne ſich reicheren architektoniſchen Gliederungen einzufügen.

Die etruskiſchen Wandgemälde der helleniſtiſchen Zeit unterſcheiden ſich jedoch deutlich genug von den früheren. Alle Wendungen und Verkürzungen der menſchlichen Geſtalten werden jetzt leicht und frei dargeſtellt. Gemütserregungen treten nicht nur durch die Gebärden, ſondern auch durch den Geſichtsausdruck in die Erſcheinung. Den Farben der Wirklichkeit, in denen ſie ſich vom hellen Grunde abheben, entſpricht oft innerhalb der Einzelgeſtalten ſchon eine ausgebildete Modellierung mit Licht und Schatten. Die Geſtalten und Sagen der griechiſchen Mythologie halten aufs neue und in größerer Fülle als anfangs ihren Einzug in die Gräber

Etruriens, ohne jedoch die altetruskischen Dämonen völlig zu verdrängen. Die griechischen Sagen pflegen vorbildlich den ähnlichen etruskischen Darstellungen gegenübergestellt zu werden. Der realistische und düstere Grundzug des etruskischen Wesens geht nicht selten eine annehmbare Mischung mit dem lichten griechischen Idealismus ein, bleibt hier und da freilich auch ziemlich unvermittelt neben diesem stehen. Jedes dieser Bilder atmet etruriſche Luft.

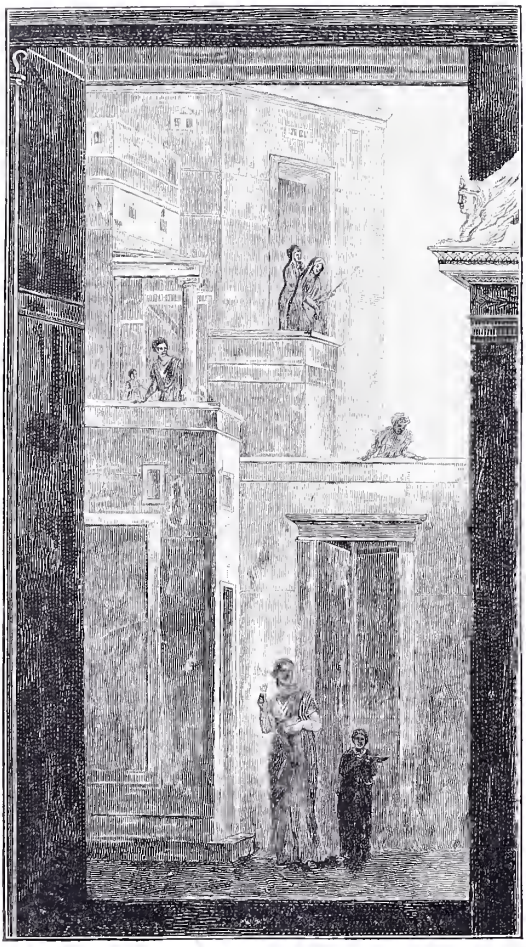


Abb. 496. Römisches Straßenbild. Freskogemälde im sogenannten Hause der Livia auf dem Palatin. Nach „Plan et Peintures de la Maison Paternelle de Tibère César“, 1872. (Zu S. 460.)

Dem Anfang dieser helleniſtiſchen Entwickelung gehört die tomba della Pulcella zu Corneto mit ihren Gelagebildern vor frei behandelten Bäumen an. Die Gesichter ihrer Darstellungen zeigen, woran Stryk erinnert, noch durchweg die alte Profilstellung. Von jedem Zwange befreit erscheinen dann die Gemälde des berühmten, neun Kammern bergenden Grabes in Vulci, das nach seinem Entdecker das François-Grab genannt wird. Mit Vorgängen aus der griechischen Heldensage sind verschiedene seiner Kammern bemalt. Im viereckigen Schlußraum aber sehen wir auf der einen Seite in derbem etruskischen Realismus ein wirkliches, wenn auch vielleicht geschichtliches Menschenopfer dargestellt, auf der anderen Seite in idealerer Formensprache die vorbildlichen Menschenopfer, die Achilleus vor Troja den Manen des Patroklos dargebracht hatte (Abb. 495). Etruskische Dämonen mischen sich hier unter die Gestalten des griechischen Epos, und Achilleus, Agamemnon und Ajas sind mit ihren etruskischen Namen in etruskischer Schrift bezeichnet.

Reich an merkwürdigen Darstellungen dieses Stils ist das Golini-Grab zu Orvieto mit seiner großen Speisekammer (Stilleben), mit seinem Festmahl, seinem Triumphzug und seinen Flügelgeistern; und auf ähnlicher, nur noch etwas härterer Entwickelungsstufe steht das Gemälde der ersten Kammer der Tomba dell' Orco zu Corneto mit der Schreckgestalt des zähnefletschenden, spitznasigen, greulichen Unterweltsfährmanns Charon; freier in der Malweise erscheint das helleniſtiſche Unterweltsbild der zweiten Kammer; am freiesten, aber auch am lockersten ist die Darstellung des Odysseus, wie er dem Polyphem das Auge aussticht, in der dritten Kammer dieses Grabes. Nichts Etruskisches mehr zeigen dann die von der Gräfin Bruschi in Corneto (Tarquinii) aufgedeckten Grabgemälde. Tarquinii war eine römische Provinzialstadt geworden. Der Stil der helleniſtiſch-römiſchen Wandmalerei herrschte jetzt auch hier.

Auch die älteren hellenistischen Vasengemälde, die etruriſchen Fabriken entſtammen, zeigen manche nationale Eigentümlichkeiten. Auf einem bekannten Gemälde der Art ſieht man, wie Ajas einen Gefangenen tötet, Charon mit dem Hammer, ſeiner Beute harrend, daneben ſteht. Die Inſchriften ſind etruskiſch; der Gegenſtand iſt griechiſch; der Stil zeigt deutlich die Miſchung beider Elemente.

Durchaus helleniſtiſches Gepräge aber tragen die Gemälde der beiden in Corneto gefundenen Sarkophage. Auf dem beſten, der ins Muſeum von Florenz gekommen iſt, ſind an allen vier Seiten Kämpfe zwiſchen Amazonen und Griechen dargeſtellt. So ſymmetriſch die Geſamtanordnung iſt, ſo frei ſind die einzelnen Gruppen und Geſtalten bewegt. Der Grund iſt bläulich, an den Schmalſeiten ſchwärzlich. Die ſchlichten, lebhaften Farben der Gemälde heben ſich fein und friſch geſtimmt von ihm ab. Etruskiſche Inſchriften beweiſen den heimiſchen

Abb. 497. Die „Aldobrandiniſche Hochzeit", im Vatikan. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 462.)

Urſprung dieſes Kunſtwerks; aber der Künſtler, der es geſchaffen, wird, wie viele ſeiner Genoſſen in Tarquinii, griechiſcher Herkunft geweſen ſein.

Auch in Rom haben ſich die älteſten erhaltenen Gemälde von einiger Bedeutung in Gräbern gefunden. Die Bruchſtücke größerer Wandmalereien, die, um 1876 in einem Grabe des Esquilin ausgegraben, jetzt im Konſervatorenpalaſt zu Rom aufbewahrt werden, ſtellen in verſchiedenen Streifen übereinander auf weißem Grunde Vorgänge aus der römiſchen Geſchichte dar. Die Feldherren, die auf dem mittleren Streifen eine Unterredung haben, werden durch Beiſchriften in römiſchen Buchſtaben als Marius Fannius und Quintus Fabius bezeichnet. Obgleich ſie, wie Helbig nachgewieſen hat, nicht vor den letzten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts v. Chr. entſtanden ſind, reden dieſe Bilder doch die Sprache der älteren griechiſchen Malerei in italiſcher Mundart.

Voll helleniſtiſch aber tritt uns die römiſche Malerei in den erhaltenen Reſten der Wanddekorationen der römiſchen Paläſte dieſer Zeit entgegen. Da der „erſte Stil" keine Gemälde aufnahm und der „dritte Stil" erſt mit der Kaiſerzeit beginnt, ſo handelt es ſich hier zunächſt nur um die erhaltenen ſchönen Wandgemälde des „zweiten Stils" (S. 454).

An den Anfang der Entwickelung ſind, ſchon Vitruvs Bemerkungen entſprechend, jene bereits S. 384 und 454 erwähnten Odyſſeelandſchaften vom Esquilin zu ſtellen, die in der

vatikanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Der Verfasser dieses Buches hat sie 1877 in Steinfarbendrucken veröffentlicht. In anderer Technik hat Nogara sie 1907 mit den übrigen vatikanischen Gemälden herausgegeben. Wenn der Verfasser sie 1877 in die Zeit des Kaisers Augustus versetzte, so hat er sich inzwischen durch Maus Untersuchungen gern überzeugen lassen, daß sie, auch ihrer Ausführung nach, bis gegen 80 v. Chr. hinaufgerückt werden müssen, unmöglich aber mit anderen bis in die Zeit des Kaisers Trajan herabgerückt werden können. Sie scheinen, wie erst neuerdings aus den Fundberichten herausgelesen worden, nicht in der Höhe der Augen des Beschauers angebracht gewesen zu sein, worauf allerdings die Perspektive ihrer Pilaster und die Kleinheit ihrer griechischen Namensinschriften hinzuweisen schienen, sondern den oberen Teil der Wände eines gewölbten Zimmers gebildet zu haben. Erhalten hat sich eine ununterbrochene Folge von einer der Wände. Zwischen acht hochroten, mit geschmackvollen Phantasiekapitellen geschmückten gemalten Pilastern hindurch, die noch völlig den Eindruck wirklicher Architektur machen, blickt man in die weite Landschaft hinaus, in der die in der Odyssee geschilderten Vorgänge aus dem Lästrygonen-Abenteuer, dem Kirke-Abenteuer und dem Abenteuer des Odysseus in der Unterwelt (Taf. 73) in der Reihenfolge der Dichtung mit kleinen Figuren äußerst lebendig und anschaulich geschildert werden. Panoramaartig ineinander übergehend, ziehen die Gemälde, unabhängig von der Wandteilung durch die roten Pilaster, sich hinter diesen entlang. Das fünfte Bild von links, das durch die Pfeilerperspektive deutlich als das Mittelbild der Wand gekennzeichnet wird, ist durch eine Darstellung des Palastes der Kirke architektonisch hervorgehoben. Odysseus und Kirke erscheinen hier zweimal in verschiedenen aufeinander folgenden Handlungen in derselben räumlichen Einheit, ein Verfahren, von dem die Alten, seit sie den landschaftlichen Raum mit darstellten, ab und zu, aber seltener als die Künstler des Mittelalters und der Frührenaissance, Gebrauch gemacht haben. Die Landschaften sind in großen Linien und nicht ohne Anflug atmosphärischer Lichtwirkungen zusammengefügt. Am wirkungsvollsten sind das dritte Bild von links, das die blaue Meerbucht veranschaulicht, in der die Schiffe der Griechen von den Lästrygonen zerschmettert werden, und das vorletzte Bild, das den Eingang in die Unterwelt mit einer landschaftlichen Großartigkeit und stimmungsvollen Erhabenheit schildert, die ihresgleichen suchen. Die Malweise ist modern im damaligen und heutigen Sinne. Die freien, breiten Pinselstriche sind unverschmolzen nebeneinandergesetzt, um sich im Auge des Beschauers zur Erzeugung des Scheines einer schimmernden, lichterfüllten Wahrheit zu verbinden.

Ein halbes Jahrhundert jünger als die Odysseelandschaften mögen die Fresken in dem sogenannten Hause der Livia oder des Germanicus auf dem Palatin sein. Ihrem Dekorationssystem nach veranschaulichen sie die spätere Entwickelung des „zweiten Stiles". Die gemalten Architekturen gehören bereits zu den nur noch „allenfalls" ausführbaren. In den beiden Flügeln neben dem Tablinum des Hauses herrscht die Architektur- und Täfelungsmalerei als solche: die gemalten korinthisierenden Säulen scheinen frei vor den Wänden zu stehen. Im Tablinum wie im Triklinium tragen die Wände reichen Gemäldeschmuck. Von den Gemälden sind einige als Ausblicke durch Fenster in die Ferne gerückt, andere als nachgeahmte Tafelbilder gekennzeichnet. Zu den ins Freie hinausgerückten Gemälden gehören die „heiligen Landschaften" des Triklinums und die römischen Straßenbilder des Tablinums, die uns die mit Menschen belebten, in steilen Terrassen mit kleinen Säulenbalkonen ansteigenden, einige Stockwerke hohen Straßenhäuser Roms veranschaulichen (Abb. 496). Die großen mythologischen Bilder des Tablinums, von denen eines die Befreiung der Jo, ein anderes die

Taf. 73. Odysseus in der Unterwelt. Römisches Wandgemälde vom Esquilin.

Nach Woermann, „Die antiken Odysseelandschaften".

Verfolgung der Nymphe Galatea durch Polyphem darstellt, wirken schon eher als Tafelbilder, die in die Wände eingelassen worden. Die kleinen sittenbildlichen Opfer- und Zauberszenen in den oberen Wandteilen des Tablinums aber werden durch ihre Flügeltüren deutlich als Gemäldetafeln gekennzeichnet. Den „gelben Landschaftsfries" der „Ala dextra" dieses Hauses hat Rostowzew nach den Kopien im Besitze des Verfassers dieses Buches veröffentlicht und zu Ehren gebracht. Muster aller Arten der Landschaftsbilder, die Vitruv den „Alten" zuschrieb, finden sich gerade in diesen römischen Wanddekorationen zweiten Stils. Rostowzew sucht zwischen Landschaften ägyptischen und solchen kleinasiatischen Stiles zu unterscheiden. Wir werden sehen, daß die Landschaftsbilder der Kaiserzeit zum Teil andere Bahnen einschlagen. Mythologische Darstellungen, Sittenbilder, Landschaften! Man sieht, die Malerei beherrschte damals schon ein weites Stoffgebiet.

Noch etwas weiter herab führen uns die Fresken des 1878 am rechten Tiberufer bei der Villa Farnesina ausgegrabenen herrschaftlichen Hauses, die jetzt im Obergeschosse des Thermenmuseums zu Rom aufbewahrt werden. Im ganzen noch dem zweiten Stile angehörig, zeigt ihre architektonische Malerei hier und da schon den Übergang in jene Abart des „dritten Stiles", die als „Kandelaberstil" bezeichnet worden ist. Herrlich sind die in leichter, flacher Reliefarbeit verzierten Stuckgewölbe, in deren verschiedenen Feldern Landschaften, geflügelte Siegesgöttinnen, Götterbrustbilder, bacchische Szenen und mythologische Vorgänge in geistreichem Wechsel nebeneinandergestellt sind. Viel genannt ist die schwarze Wand mit den leicht über sie verstreuten Landschaftsbildern, mit den natürlichen Laubzweigen statt der Fruchtgehänge zwischen den Säulen, mit ihrem Friese, der nicht etwa römische, sondern griechisch-hellenistische Gerichtsszenen darstellt. Am lehrreichsten sind die Wände, an denen Tafelbilder mit Ausblicken ins Freie wechseln. Daß die großen Hauptgemälde, deren wichtigstes die Stillung des kleinen Bacchus durch die Nymphe Leukothea in landschaftlicher Umgebung schildert, wirklich als Ausblicke durchs Fenster stilisiert sind, wie behauptet wird, ist nicht überzeugend. Hängen an denselben Wänden doch Bilder, die, von ähnlicher Architektur wie sie umrahmt, als Tafelbilder in gegiebelten Säulenrahmen, wie die Renaissancezeit sie liebte, erscheinen. Auf die Frage, wie die Anbringung dieser Bilder in der Architektur zu deuten, ist neuerdings Petersen zurückgekommen. Uns erscheint es, wie den Herausgebern von Helbigs Romführer, keineswegs unwahrscheinlich, daß es Bildträger dieser Art in der hellenistischen Zeit wirklich gegeben habe. Am deutlichsten als Tafeln gekennzeichnet sind freilich einige Bilder, die im Stile des 5. Jahrhunderts v. Chr. nur aus Umrißzeichnungen

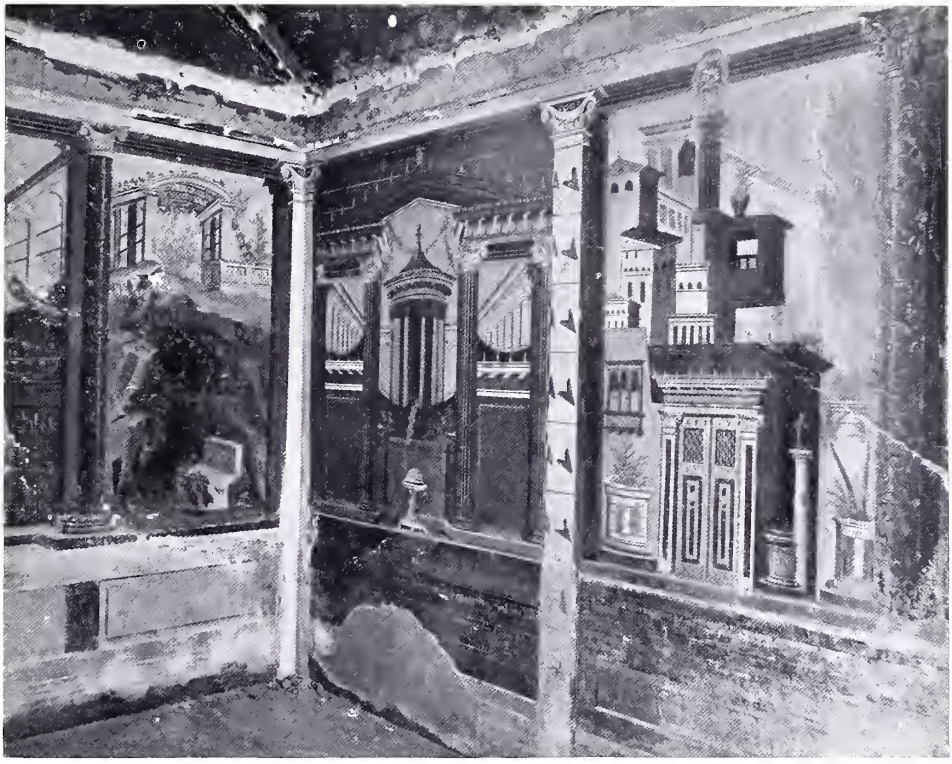
Abb. 498. Die „Knöchelspielerinnen". Marmorgemälde des Alexandros, im Museum zu Neapel. Nach Robert. (Zu S. 463.)

ohne räumlichen Zusammenschluß bestehen. Das schönste von ihnen stellt Aphrodite, die eine Blume in der Rechten hält, mit Peitho, der Göttin der Überredungskunst, dar. Gerade nur diese Bilder, die offenbar Tafelgemälde alten Stiles darstellen wollen, als maßgebend für die Raumbehandlung der ganzen vorhellenistischen Tafelmalerei anzusehen, liegt jedoch kein Grund vor. Hatte doch z. B. unser Lukas Cranach schon 1504 seine köstliche „Ruhe auf der Flucht" in reichster Landschaft gemalt, als er 1509 „Venus und Amor" in ganzen Gestalten auf schwarzen Grund setzte. Den hellenistischen Ursprung der Malereien dieses Hauses bezeugt übrigens auch die griechische Künstlerinschrift „Seleukos" auf einem der nachgeahmten Tafelbilder eines Schlafgemaches, die realistisch aufgefaßte Liebesszenen wiedergeben.

Auch das bereits genannte (S. 351), als „Aldobrandinische Hochzeit" weltberühmte Gemälde, das im Vatikan aufbewahrt wird, mag einer Wanddekoration des zweiten Stiles angehört haben (Abb. 497). Die Brautnacht wird in friesartiger Breitrichtung mit äußerst schlichtem, nur durch Zimmerwände angedeuteten räumlichen Zusammenschluß durch zehn Personen veranschaulicht. In der Mitte sitzt die Braut noch züchtig verschleiert auf ihrem Lager; eine bekränzte, halbentkleidete Frau, vielleicht die Göttin der Überredungskunst, sitzt neben ihr, ihr Mut zuzusprechen. Der Bräutigam sitzt harrend an der Schwelle hinter ihrem Lager; links wird ein Bad bereitet, rechts wird geopfert und musiziert. Die Gesamtanordnung folgt noch mehr plastischen als malerischen Gesetzen; aber die Modellierung wird auch hier bereits durch freie, unverschmolzene, in verschiedenen Farben schillernde, die Schatten keck betonende Pinselstriche erreicht.

Abb. 499. Musikszene. Mosaikbild aus Pompeji im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 464.)

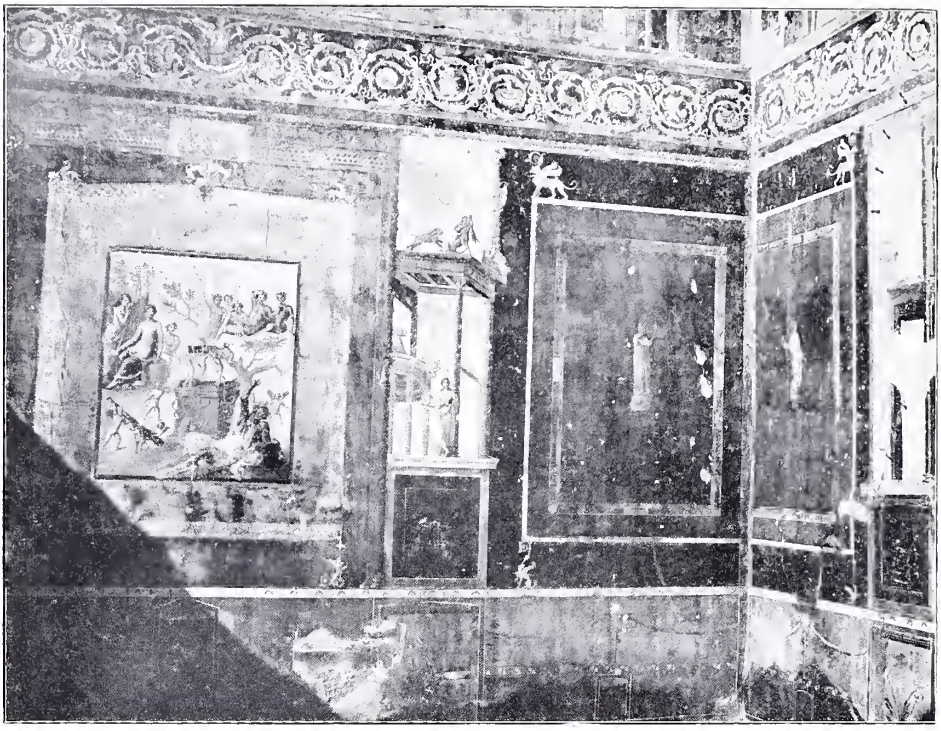
In den vom Vesuv verschütteten Orten Kampaniens sind durch die Ausgrabungen des letzten halben Menschenalters Wandgemälde des „zweiten Stiles" in größerer Anzahl und von größerem Umfange als früher zutage getreten. Die Wandmalereien der in Boscoreale ausgegrabenen Prachtvilla, die kleinenteils ins Neapeler Museum, großenteils ins Metropolitan-Museum zu Neuyork gelangt sind, und der Villa Item bei Pompeji, die der Verfasser 1912 noch an ihrem Platze sah, gehören zu den wichtigsten, die erhalten sind. Der Architekturmalerei dieser Villen, denen sich die der Villa des Diomedes, der Casa del Laberinto und des Hauses des Gavius Rufus in Pompeji anschließen, hat Delbrück lehrreiche Untersuchungen gewidmet; die Villa von Boscoreale hat Barnabei 1901 veröffentlicht, über die Villa Item ist 1910 in den „Notizie degli Scavi" berichtet worden. Das Empfangszimmer der Villa zu Boscoreale war mit herabhängenden Fruchtkränzen geschmückt, im Speisesaal war jede Wandmitte innerhalb gemalter Säulenhallen mit großen Gestalten, wie einer musizierenden Frau mit ihrem Diener, einer sitzenden Frau mit einem Jüngling und Jole mit Herakles, ausgestattet. Alle Wände des Schlafzimmers aber waren mit raumerweiternden baulichen und landschaftlichen Ausblicken bemalt, zu denen man, wie bei den Odysseelandschaften, zwischen hochroten Pfeilern mit goldgelben



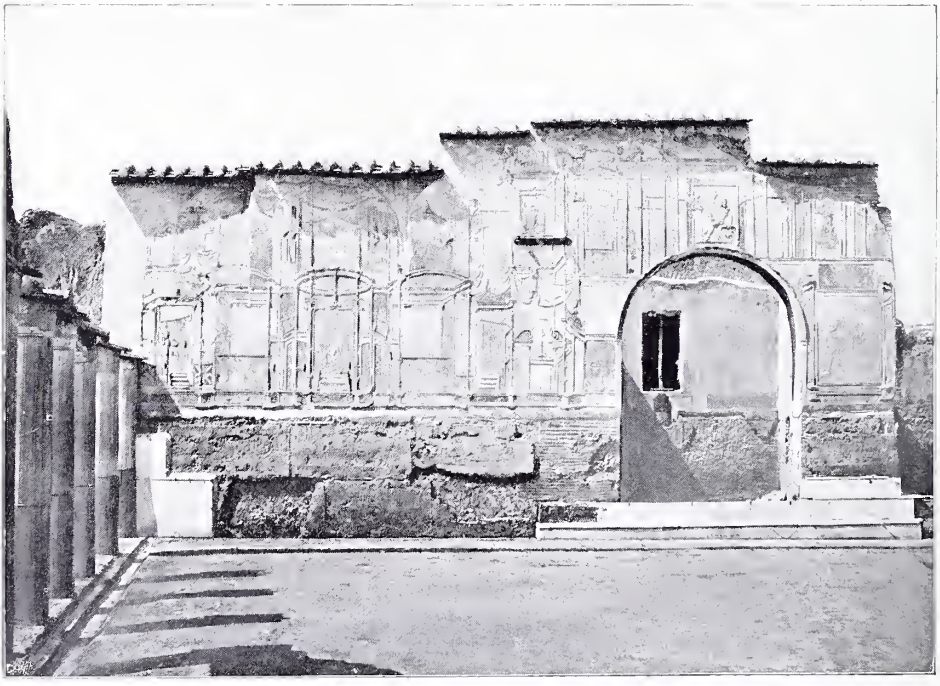
a Wandgemälde des Cubiculums der Villa zu Boscoreale, im Metropolitan-Museum zu Neuyork. Nach Noack.

b Peristyl der Casa de' Vettii in Pompeji. Nach Photographie von Alinari.

Taf. 74. Ansichten aus dem Inneren pompejanischer Wohnhäuser.



a Wand „vierten Stils“ aus der „Casa di Sirico“ zu Pompeji. Nach Photographie von G. Sommer.



b Stuckwand „vierten Stils“ aus den Stabianer Thermen zu Pompeji. Nach Photographie von G Sommer.

Taf. 75. Wände „vierten Stils“ aus Pompeji.

korinthiſch-ioniſchen Miſchkapitellen hinausblickt (Taf. 74 a). In einigen Wandfeldern ſind kleine Heiligtümer im Freien und vor Säulenhallen dargeſtellt, in anderen türmen ſich Gebäude über Gebäude, Bürgerhäuſer hier, Paläſte dort. Herrmann und Ippel haben bemerkt, daß in dieſen Wandmalereien die „scaenarum frontes“, die Bühnenbilder der Tragödie, der Komödie und des Satyrſpiels erhalten ſind, mit denen nach Vitruv ebenfalls ſchon die „Alten“ ihre Wände bemalt hatten. Wichtiger für die Figurenmalerei ſind die lebensgroßen Wandgemälde der Villa Item. In einem Durchgangsraum ſtehen auf den Wandſockeln gemalte Standbilder und Gruppen. Die großartigſte Darſtellung aber füllt mit 24 freibewegten lebensgroßen Figuren die 17 m lange Hauptwand des Speiſeſaals. Das Gemälde veranſchaulicht die Einweihung von Frauen in die dionyſiſchen Myſterien durch Geißelung und Tanz. Bacchus führt, an Ariadne gelehnt, den Vorſitz, ein Silen überredet die Frauen; eine nackte Schöne hat die Prüfung bereits überſtanden; eine knieende wird gerade gegeißelt; eine ganz junge flüchtet ſich hinter eine andere. In anderen Zimmern ſind große Einzelfiguren von ſtilvoller Haltung dargeſtellt. In der Villa des Diomedes erſcheinen große Landſchaftsbilder.

Abb. 500. Etruskiſcher Spiegel, im Britiſh Muſeum. (Zu S. 465.)

Wand- und Mittelbilder zweiten Stiles ſind z. B. „Kyparriſſos mit ſeinem Reh“ in einem Hauſe der Inſula VI (14, 39, Sogliano 110) und die würfelſpielenden Frauen in dem Hauſe des M. Caeſius Blandus (VII, 1, 40). Die große Maſſe der eigentlichen Gemälde Pompejis gehört jedoch erſt dem dritten und vierten Stile an, auf die wir zurückkommen. Dagegen läßt ſich die Entwickelungsgeſchichte der architektoniſchen Malereien dieſer Wände zweiten Stiles von der ſtrengen und ſchwerfälligen perſpektiviſchen Architekturmalerei der Caſa del Laberinto bis zu den reicheren, zierlicheren, farbigeren Dekorationen des Hauſes des M. Caeſius Blandus und noch weiter herab gerade in Pompeji an charakteriſtiſchen Beiſpielen verfolgen. Wie ſich in die perſpektiviſch und raumerweiternd gemalten Architekturdarſtellungen allmählich flachere Zierſtreifen, reichere Ornamente, ſpielende Zutaten miſchen, wie die Täfelungsplatten ſich verflüchtigen, um wieder Wandfeldern Platz zu machen, wie das Streben, den „Architekturſtil“ allmählich in einen „Ornamentſtil“ zu verwandeln, ſich in der Spätzeit des zweiten Stiles immer deutlicher bemerkbar macht, alles das hat Auguſt Mau anſchaulich und überzeugend geſchildert.

Übrigens ſind in den vom Veſuv verſchütteten Städten Kampaniens auch einige wirkliche, in Temperafarben auf Marmor gemalte, aber nur in Umriſſen erhaltene Tafelbilder zum Vorſchein gekommen, die beſtimmt geweſen ſein müſſen, in Wandmitten eingelaſſen zu werden, und unzweifelhaft als Kopien nach älteren, echt griechiſchen Bildern aufzufaſſen ſind. So befinden ſich im Muſeum zu Neapel fünf dieſer Marmortafelbilder, die Robert in den halliſchen Winckelmann-Programmen trefflich veröffentlicht hat. Sie ſind in Herculaneum gefunden worden. Das Bild der „Knöchelſpielerinnen“, auf dem der Athener Alexandros ſich als Meiſter nennt (Abb. 498), weiſt auf die Zeit zwiſchen Polygnotos und Zeuxis zurück. Etwas jünger ſind die Vorbilder des „Zentaurenkampfes“, der „Tragödienſzene“, des „trinkenden Silen“ und des „Stiergeſpannes“. Aus Pompeji ſtammt die ſechſte Tafel dieſer Art, die Niobe mit ihren Kindern unter den Geſchoſſen des Apollon zeigt. Die maleriſche

Behandlung besteht auf dem ältesten dieser Bilder nur in Schattenschraffierungen, auf den jüngeren in fortschreitender Licht- und Schattenmodellierung. Das Niobebild zeigt auch in dem perspektivisch dargestellten Palaste des Hintergrundes bereits einen räumlichen Zusammenschluß. Für die hellenistische Zeit Italiens kommen diese Tafeln aber nur insoweit in Betracht, als sie beweisen, daß man wirklich Tafelbilder in Wandmitten einsetzte.

Abb. 501. Die sogenannte Ficoronische Ziste, im Museo Kircheriano zu Rom. Nach Photographie von Tuminello.

Die besten Fußboden-Mosaikbilder hellenistischer Art, die auf italischem Boden gefunden worden, sind schon besprochen worden. Das berühmte Alexanderschlachtmosaik (S. 346—347) gehörte der „Casa del Fauno" in Pompeji an, einem Hause ersten Stiles aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Aus demselben Hause stammt die schöne, aus Masken und Fruchtgewinden zusammengesetzte Mosaikschwelle, stammt das Mosaikstilleben mit Enten, Fischen, Schaltieren und der Katze, die einen Vogel frißt, stammt die feine Mosaikdarstellung des „Herbstes", der auf einem Panther reitet. Zu den feinstgearbeiteten Mosaiken aber, die erhalten sind, gehört die in Pompeji gefundene Musik- oder Komödienszene, als deren Meister sich Dioskourides von Samos bezeichnete (Abb. 499). Alle diese Mosaiken befinden sich im Museum zu Neapel.

Eine besondere Gattung der zeichnenden Künste Italiens bilden die gravierten Metallarbeiten: eingegrabene Umrißzeichnungen in metallenen, meist bronzenen Gegenständen, hauptsächlich Handspiegeln und Schmuckkasten (Kisten oder Ziften). Daß den Griechen diese Kunstart, die unserem Kupferstich die Wege gewiesen hat, keineswegs fremd gewesen, zeigen gravierte griechische Bronzen im Berliner und im Britischen Museum, zeigen Spiegel, die in Korinth und auf Kreta ausgegraben worden sind. Aber die Zahl der auf griechischem Boden gefundenen Kunstgegenstände dieser Art ist gering gegen die dem italischen Boden entsprossene Fülle. Die Spiegel pflegt man etruskische Spiegel zu nennen, da man die meisten von ihnen in Gräbern Etruriens gefunden hat; die Schmuckkasten werden als „präneſtinische Ziften" bezeichnet, da die meisten von ihnen in Präneste (Palestrina) zutage gefördert worden sind. Die Arbeiten dieser Art, die hauptsächlich dem 3. und 2. Jahrhundert

vor unserer Zeitrechnung angehören, in einigen Beispielen aber auch höher hinaufreichen, sind also vorzugsweise in Mittelitalien zu Hause.

Die etruskischen (und pränestinischen) Spiegel sind auf ihren Rückseiten mit eingegrabenen Zeichnungen versehen, die mittelbar auf die griechische Kunst zurückgehen, aber durch etruskische und lateinische Inschriften, durch die auch in der Darstellung griechischer Mythen hervortretende italische Tracht und durch die auch hier sich einmischenden etruskischen Dämonen ihre Erzeugung auf italischem Boden bekunden. Die griechischen Vorbilder einiger dieser oft nachlässig gezeichneten Gravierarbeiten lassen sich bis ins 6. Jahrhundert zurückverfolgen. Ihrer Mehrzahl nach aber atmen diese den Geist der hellenistischen Zeit, der sie ihrer Ausführung nach beinahe alle angehören. Finden sie sich in den Gräbern doch auch nur mit späten Vasen einheimischen Ursprungs zusammen. Helbig zählte 1891 über 2000 derartige Spiegelzeichnungen, von denen viele durch Gerhards großes Sammelwerk in weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Den strengen Stil attischer Vasen des 5. Jahrhunderts zeigt die Zeichnung des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis auf einem etruskischen Spiegel des Museo Gregoriano zu Rom. Der Spiegel mit dem Bilde eines Jünglings auf einem geflügelten Viergespann in derselben Sammlung gehört dagegen seiner ganzen Formensprache nach erst der hellenistischen Zeit an. Bekannte Kunstwerke sind der Bronzespiegel mit Menelaos und Aphrodite im Museum der Villa Giulia zu Rom, der Silberspiegel mit Apollon und Hermes im Archäologischen Museum zu Florenz, der Semelespiegel des Berliner Museums, der Spiegel mit der Vergöttlichung des Herakles im Pariser Cabinet des médailles und der Menelaos- und Helenaspiegel des British Museum (Abb. 500).

Abb. 502. Apollon vom Giebelbildwerk von Luni, im Museum zu Florenz. Nach Milani. (Zu S. 467.)

Die in Präneste gefundenen hellenistischen Bronzeziste, deren meist zylindrischer Körper mit eingravierten Zeichnungen geschmückt zu sein pflegt, mögen zum Teil in Präneste selbst erzeugt worden sein. Daß sie aber auch aus Rom nach Präneste eingeführt wurden, beweist die prächtigste von ihnen, die sogenannte Ficoronische Ziste im Museo Kircheriano zu Rom (Abb. 501). Diese ist inschriftlich als Werk eines Novius Plautius in Rom beglaubigt; und von der früheren Ansicht, daß diese Inschrift sich nur auf den Meister des auf Löwentatzen ruhenden Fußgestelles beziehe, ist man zurückgekommen. In ununterbrochenem Zusammenhange zeigt die Darstellung auf der einen Seite die Ausschiffung der Argonauten im Bebrykerlande, auf der anderen Seite die Bestrafung des an einen Baum gefesselten Barbarenkönigs Amykos durch Polydeukes. Die Vorlage der wohlabgewogenen, im Landschaftlichen wie im Figürlichen gleich liebevoll durchgebildeten Komposition geht unzweifelhaft auf ein gutes griechisches Vorbild des 5. Jahrhunderts zurück, das seiner Anordnung nach den polygnotischen Gemälden nahegestanden. Behn meint sogar, es auf Mikons Argonautenbild (S. 288) zurückführen zu können. Jedenfalls haben sich in der griechischen Vasenmalerei nur wenig Zeichnungen von gleicher Reinheit der Formen, von gleicher Freiheit der Verkürzungen, von gleichem Gleichgewicht der Anordnung erhalten. Die ausführende Hand aber gehört sicher dem 3. Jahrhundert an; und so gut wie Marcus Plautius Lykon (S. 455), der im Tempel von Ardea malte, von Geburt ein kleinasiatischer Grieche war,

könnte auch Novius Plautius griechischer Herkunft gewesen sein. Das zweitschönste dieser zylindrischen präneſtinischen Bronzegefäße steht im Museum der Villa Giulia zu Rom. Seine Ritzzeichnungen stellen drei gesonderte Vorgänge dar: das Parisurteil, eine Knabenentführung und den thronenden Apollon, vor dem einer seiner Lieblinge steht. Die übrigen Bronzeziſten dieſer Sammlung ſind nachläſſig gezeichnet.

Abb. 503. Paris, Oinone und Flußgott. Marmorrelief aus dem Palazzo Spada in Rom. Nach Photographie von Anderson. (Zu S. 468.)

3. Die helleniſtiſche Bildnerei in Italien.

Den Übergang zur italiſchen Bildnerei dieſes Zeitraums bezeichnen bronzene mittelitaliſche Schmuckkäſten, die mit plaſtiſcher Arbeit verziert ſind, wie die Ziſte aus Vulci im Muſeo Gregoriano zu Rom, deren Amazonenreliefs aus Stempeln geſchlagen ſind. Dieſen plaſtiſch verzierten Bronzeziſten reihen ſich vierſeitige farbig bemalte etruskiſche Graburnen (Aſchenbehälter) aus Alabaſter und Travertin oder gebrannter Tonerde in großer Anzahl an. Aus Alabaſter pflegen die Aſchentruhen von Volterra und Vulci, aus Travertin die von Perugia zu ſein. Die meiſten aller dieſer Steinbehälter findet man im Muſeo Gregoriano des Vatikans, im Kirchermuſeum zu Rom und im Muſeo Etrusco zu Florenz beieinander, einzelne Exemplare aber auch in den meiſten Altertumsſammlungen Europas. In runder Plaſtik derb und herb durchgebildet, kurzleibig und dickköpfig, ruhen die unterlebensgroßen bildnisartigen Geſtalten der Verſtorbenen halb aufgerichtet auf den Deckeln der meiſt rechteckigen Steintruhen. Die Vorderſeiten der Urnen pflegen mit Reliefdarſtellungen aus der griechiſchen Götter- und Heldenſage geſchmückt zu ſein; und zwar kommen dieſe Mythen hier nicht in ihrer älteren epiſchen, ſondern in ihrer jüngeren dramatiſchen Geſtaltung zur Anſchauung. Nach überlieferten Vorlagen wird dabei oft genug willkürlich verfahren. Dem Bedürfnis der Raumausfüllung zuliebe werden manchmal die Geſtalten derſelben Sage auseinandergeriſſen oder die Geſtalten verſchiedener Sagen zuſammengeflickt, die Motive verzogen und verzerrt, die bekannten Geſtalten der etruskiſchen Götter- und Dämonenlehre eingeſchoben. Laune und Mißverſtändniſſe herrſchen überall. Aber auch rein etruskiſche Vorgänge aus dem diesſeitigen und jenſeitigen Leben werden häufig dargeſtellt, und die Formengabe iſt in dieſen Fällen nicht roher als in jenen, roh und barbariſch jedoch in den meiſten Fällen. Für uns kommen dieſe Arbeiten einer handwerksmäßigen Kunſt, die man im Muſeo Etrusco zu Florenz und im Muſeo Gregoriano zu Rom zur Genüge ſtudieren kann, nur als letzte Verſuche der etruskiſchen Kunſt in Betracht, dem eindringenden Hellenismus gegenüber eine gewiſſe Selbſtändigkeit zu

bewahren. Als eigentlicher Tonſarkophag dieſer Zeit iſt der der Larthia Seianti aus Chiuſi im etruskiſchen Muſeum zu Florenz zu nennen. Die langgeſtreckte weibliche Geſtalt, die halb aufrecht auf ſeinem Deckel ruht, verrät in ihrer helleniſtiſchen Glätte kaum noch ihre etruskiſche Herkunft.

Ein etruskiſches Werk runder Plaſtik aus dieſer Zeit iſt das im Traſimeniſchen See gefundene lebensgroße Bronzeſtandbild des Aulus Metellus oder Metelius (Avles Metelis) im Muſeum zu Florenz. Mit erhobener Rechten iſt er als Redner dargeſtellt; in altertümlicher oder altertümelnder Art ſteht er feſt auf beiden Fußſohlen. Auch die Verhältniſſe des Körpers, die Falten des Gewandes, der Ausdruck der herben Züge haben etwas etruskiſch Unmittelbares an ſich; und doch empfindet man einen Anflug helleniſtiſcher Art auch in dieſem Werke; und doch iſt ſelbſt die Individualität ſeiner Züge nicht ſchärfer ausgebildet als bei manchen wirklich helleniſtiſchen Bildnisköpfen.

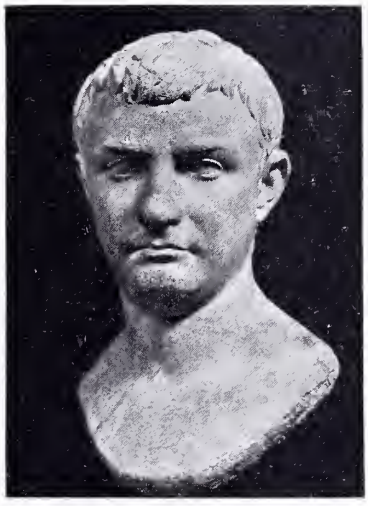


Abb. 504. Der ſog. Pompejus, im Muſeum zu Neapel. Nach Photographie. (Zu S. 468.)

Stärker noch tritt das helleniſtiſche und in gewiſſem Sinne ſtärker zugleich das etruskiſche Element in dem von L. A. Milani veröffentlichten tönernen Giebelbildwerk von Luni hervor, das im Muſeum von Florenz verwahrt wird. Es iſt typiſch für den verlorenen oder nur in unſcheinbaren Trümmern erhaltenen Giebelſchmuck manches anderen etruskiſchen Tempels jener Tage. In dem einen Giebel ſcheint der Wettſtreit zwiſchen Minerva und Marſyas gebildet geweſen zu ſein; der andere ſtellt Apollon und Artemis als Töter der Niobiden dar. Wie weich und griechiſch erſcheinen die Formen und die Haltung des Apollon! Und doch wie etruskiſch-realiſtiſch mutet uns der Kopf an mit den geſchwellten Lippen, den geblähten Naſenflügeln, den zornigen Augen, deren Sterne nach einer Bildhauerſitte, die ſich in Italien raſch verbreitete und in der Römerzeit ziemlich allgemein war, plaſtiſch herausgearbeitet waren! (Abb. 502.) Vollends helleniſtiſch in ſeiner glatten Formenſchönheit wirkt das große tönerne Hermesſtandbild aus Tivoli im Vatikan, das Déonna gewürdigt hat.

In Rom aber folgte auf dieſe realiſtiſche jene rückläufig-idealiſtiſche Strömung, die wir bereits kennen gelernt haben (S. 415—417). Als Marmorwerk vom Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. gilt mit Recht der „Neptunsaltar" des Louvre, der auf der einen Seite die Hochzeit Poſeidons und Amphitrites mit der ganzen helleniſtiſchen Geläufigkeit jener Tage veranſchaulicht, auf der anderen Seite aber ein Siegesopfer des Cn. Domitius Ahenobarbus in der noch ungelenken Art darſtellt, die die ſelbſtändige Geſtaltung des römiſchen Stoffes bedingte. Wichtig iſt er, weil er zu den römiſchen Geſchichtsreliefs hinüberleitet, in denen die Kaiſerzeit ihr Eigenſtes gab. Der neuattiſchen Kunſt, die wir kennen gelernt haben, geſellte ſich auf römiſchem Boden gegen Ende der Republik eine ähnlichen Zielen zuſtrebende großgriechiſche, alſo griechiſch-italiſche Bildhauerei. Ihr Vater war Paſiteles, der, wahrſcheinlich vor 100 v. Chr. in Unteritalien geboren, ſchon 87 v. Chr., wie alle unteritaliſchen Städtebewohner, das römiſche Bürgerrecht erhielt und im Zeitalter des Pompejus ſeine Haupttätigkeit in Rom entfaltete. Seiner Gelehrtheit — er hatte eine Schrift „Über ausgezeichnete Kunſtwerke der ganzen Welt" geſchrieben — entſprach allem Anſchein nach der archaiſtiſche

Grundzug seiner Kunst, der wenigstens bei seinen Schülern hervortritt. Von ihm selbst hat sich kein Werk erhalten. Nur aus den Schriftquellen wissen wir, daß er ein vielseitiger, in allen Techniken gewandter Meister war. Varro berichtet, daß Pasiteles zuerst seine Bildwerke nach vorher von ihm (in Ton, Wachs oder Gips) geformten Modellen gearbeitet habe; und auf diesen Bericht gründet sich die Ansicht namhafter Forscher, daß der jüngere hellenistische Reliefstil, dessen Freiheiten sich weder aus der Marmortechnik noch aus der Toreutik, sondern nur aus der Knettechnik erklären lassen, auf Pasiteles und seinen Zeitgenossen Arkesilaos zurückgehe und daher auch auf italischem Boden zuerst zur Geltung gekommen sei. Wie dem auch sei, zu der Überzeugung, daß die Reliefs mit vollständig durchgebildetem Hintergrund, wie jene Grimani-Reliefs der Wiener Sammlung, von denen das eine eine Löwin mit ihrem Jungen, das andere ein säugendes Mutterschaf vor einer die ganze Fläche füllenden Landschaft darstellt, erst der in Rom blühenden hellenistischen Kunst des 1. Jahrhunderts angehören (S. 388—389), scheint man zurückkehren zu müssen. Was dem eigensten Stil der Malerei entsprochen hatte, konnte die Reliefbildnerei erst aufnehmen, als sie ihr eigenstes Stilgefühl zu verlieren begann. Zu den Reliefs dieser Art gehören dann z. B. die Dichterreliefs im Lateran und in der Sammlung Stroganoff, „Polyphem und Eros" in der Villa Albani zu Rom, aber auch einige dem Landleben in der Landschaft abgelauschten Reliefs im Vatikan und in der Münchener Pinakothek, denen sich das Landschaftsrelief mit dem Pinienbaum im Britisch Museum anreiht. Die Reliefs des Palazzo Spada in Rom (Abb. 503) gehören wohl gar erst der Kaiserzeit an. Mit Pasiteles' eigenem Stil haben diese Reliefs vermutlich nichts zu tun. Pasiteles' Schüler Stephanos hat sich als solcher auf jener Marmorstatue der Villa Albani (S. 304) bezeichnet, die sich als Kopie eines noch altertümlichen griechischen Jünglingsstandbildes erwiesen hat, aber in verschiedenen Zusammenstellungen wiederholt worden ist. Als Schüler des Stephanos aber bezeichnet sich Menelaos, dessen Gruppe einer Abschiedsszene zwischen Mutter und Sohn im Thermenmuseum zu Rom vielleicht einem griechischen Grabmonument entlehnt ist. Menelaos archaisierte nicht mehr; seine Formensprache ist frei, voll und rein, aber die Innigkeit der Empfindung, die die Gruppe zur Schau trägt, berührt uns doch nicht mit der Unmittelbarkeit ursprünglicher Beseelung.

Abb. 505. Der sog. Brutus, im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

Am unmittelbarsten wirken die Bildnisbüsten der letzten Zeiten der Republik auf uns ein, wenn über die dargestellten Persönlichkeiten auch Meinungsverschiedenheiten herrschen. Betrachtet man z. B. die sogenannte Büste Julius Cäsars im Museum zu Neapel, die Büste Ciceros in der Kopie des Madrider Museums, die Pompejus genannte Marmorbüste des Neapeler (Abb. 504), die Brutus genannte Bronzebüste des Kapitolinischen Museums (Abb. 505) und das Bildnis des Pompejus in der Glyptothek zu Ny-Carlsberg, so meint man, einer noch persönlicheren, lebendigeren, schlichteren Naturwahrheit ins Antlitz zu schauen,

als die individuellsten Bildnisbüsten des hellenistischen Griechentums sie widerspiegeln. Und doch ist dies vielleicht nur Täuschung; wenigstens fällt es schwer, zu glauben, daß nicht griechische Hände in Rom, sondern römische Hände die Büsten dieser Art ausgeführt haben sollten. Hören wir doch nur äußerst selten von Bildhauern mit römischen Namen aus dieser Zeit. Daß der Römer Coponius die Standbilder der vierzehn von Pompejus unterworfenen Völkerschaften schuf, ist eine Ausnahme. Griechen waren alle jene Neuattiker in Rom, Griechen Pasiteles, Stephanos und Menelaos, Griechen Apollonios, der einen neuen goldelfenbeinernen Jupiter fürs Kapitol anfertigte, und Arkesilaos, der für Cäsars Tempel eine Venus, für Lucullus eine Felicitas, für Varro eine von kleinen Liebesgöttern gebändigte Furie schuf.

Jedenfalls wurde es erst seit Pasiteles und Arkesilaos allgemeiner Bildhauerbrauch, sich der Tonmodelle für Arbeiten aller Art zu bedienen, wodurch sich die Stileigentümlichkeiten der verschiedenen durch das Material bedingten Techniken allmählich verwischten. Von Arkesilaos wird bereits erzählt, daß seine Modelle teurer bezahlt wurden als die ausgeführten Werke anderer.

III. Die Kunst der römischen Kaiserzeit.

1. Einleitung. — Die römische Baukunst.

Die Kunst der römischen Kaiserzeit begann mit der Nachahmung klassischer Schlichtheit und Ruhe, bildete sich aber bald zu der prachtliebenden Weltkunst weiter, die in ihrer Gesamtheit, nur einmal noch zu den Höhen der Vergangenheit zurückgewandt, die letzte Entwickelungsstufe der griechischen Kunst bezeichnet, aber auch deren Verfall und Umbildung zu neuen Schöpfungen einleitet. Wieviel „Römisches" und „Kaiserliches" diese Weltkunst neben dem Hellenistischen enthält, ist nicht ohne weiteres klar. Immerhin können wir die Frage, ob es eine „römische Reichskunst" gegeben, mit Wickhoff bejahen, auch wenn wir diese anders auffassen als er und weniger ein Ergebnis örtlicher als zeitlicher Entwickelung in ihr sehen, die freilich mit der Einbeziehung der entferntesten Gebiete des Römerreiches Hand in Hand ging.

Daß die römische Baukunst, wie sie uns im Pantheon, in den Kaiserpalästen, in den mächtigen Badeanstalten (Thermen), selbst in den Triumphbogen und in den Schmuckformen der Schauspielhäuser entgegentritt, nicht, wie man früher annahm, in Rom und für Rom erfunden ist, sondern Vorbildern des hellenistischen Ostens nacheiferte, ist seit Adlers Ausführungen immer allgemeiner anerkannt worden. Wissen wir doch auch, daß der Baumeister der Prachtbauten Trajans Apollodoros von Damaskus war; und meint man doch auch das Pantheon-Innere in seiner jetzigen Gestalt auf diesen griechischen Baumeister aus dem fernsten Osten des Reiches zurückführen zu können. Indessen darf man, auch abgesehen von der römischen Weiterentwickelung der Zierkunst, diesen Standpunkt nicht einseitig festhalten: arbeitete Vitruvius doch zur Zeit des Kaisers Augustus als gelehrter römischer Baumeister; werden als Baukünstler Neros doch die Römer Celer und Severus genannt, wirkte in manchen Tempelbauten doch immer noch die altitalische Anlage nach; und daß ein Bauwerk wie das Kolosseum in Rom seiner Gesamtanlage nach italischer Herkunft ist, daß die von allen Seiten auf meilenlangen Arkadenbauten nach Rom geführten Wasserleitungen ein örtliches Gepräge tragen, ist ebenso einleuchtend, wie daß auch in den Einzelformen der Baukunst hier und da italische Empfindung sich ausspricht. Auf dem Gebiete der Malerei handelt es sich, da die Tafelmalerei dieses Zeitraumes nur die späthellenistischen Mumienbilder Ägyptens aufzuweisen hat,

für Rom und Italien nur um die Weiterentwickelung der Wandmalerei. Daß der sogenannte „dritte Stil“ pompejanischer Wanddekoration mit seiner ruhigen Flächenhaftigkeit aus Ägypten stammt, hat gerade Wickhoff bewiesen, dessen geistvollen Anregungen wir gern folgen, soweit es uns möglich ist; auch Mau und Ippel leiten ihn aus Alexandrien ab, wogegen Studniczka und Rodenwaldt ihn für römischen Ursprungs halten, Rostowzew aber von einer Unterscheidung des dritten und vierten Stils überhaupt nicht viel wissen will. Daß der „vierte Stil“ mit seinen rohrstengelartigen Architektur-Perspektiven für Italien sich zuerst in Rom ausgebildet hat, liegt bei der herrschenden Stellung, die die Weltstadt am Tiber einnahm, in der Natur der Sache. Daß er aber in Rom und von Römern erfunden worden sei, ist angesichts der damaligen Gesamtlage der Weltkunst unwahrscheinlich. Seine leichte Phantastik entspricht durchaus nicht dem römisch-italischen Charakter. Vielleicht ist dieser „vierte Stil“ oder etwas ihm Ähnliches (Apaturios von Alabanda; S. 402) in Kleinasien oder Syrien bereits üblich gewesen, ehe der „dritte Stil“, der ihn nur vorübergehend durchbrach, in Rom und Pompeji Aufnahme gefunden hatte. Wir kommen darauf zurück. Neues wurde nach dem vierten Stil auch auf diesem Gebiete nicht mehr erzeugt. Zunächst knüpfte die Wandmalerei an den „zweiten Stil“ (S. 454) wieder an, um dann, eklektisch bald diese, bald jene ältere Richtung pflegend, an dem im Laufe weniger Jahrhunderte sich vollziehenden Verfall der bildenden Künste teilzunehmen. Etwas anders lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Bildhauerei. Der klassizistischen und altertümelnden Richtung, die zur Zeit des Kaisers Augustus und darüber hinaus in der Schule des Pasiteles wie in der neuattischen Schule gepflegt wurde, stellte sich, aus römischer Ruhmliebe und altitalischem Realismus erzeugt, in den römischen Triumphal-Reliefs eine eigene Richtung an die Seite, die man, wenn irgend etwas, als römische Reichskunst betrachten mag. Auch in den eine Weile noch immer freier, üppiger und natürlicher werdenden Pflanzenornamenten der römischen Zierkunst scheint sich, wenn die Einzelformen sich im hellenistischen Osten auch in ähnlichem Sinne weiterentwickelt haben, ein Stück einheimischen Kunstgefühls aus- oder weitergebildet zu haben. Daß es italische, daß es römische Luft ist, die den Kunstherbst der Kaiserzeit durchweht, tritt dabei im ganzen kaum merklich, in Einzelerscheinungen aber deutlich genug zutage. Wie die Kaiserzeit mit einer Art von Wiedergeburt altgriechischer Formen klassizistisch begann, so erlebte sie in der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. unter dem Einfluß der damaligen „Sophisten“ zunächst auf literarischem Gebiete eine zweite, besonders dem griechischen Osten des Römerreiches zugute gekommene „Renaissance“, die sich sofort auch in den bildenden Künsten bemerkbar machte, den Verfall oder die Rück- und Umbildung aber nur kurze Zeit aufzuhalten vermochte. Wie die Umbildung der Verfallzeit eine neue Stilbildung förderte, wird sich später zeigen.

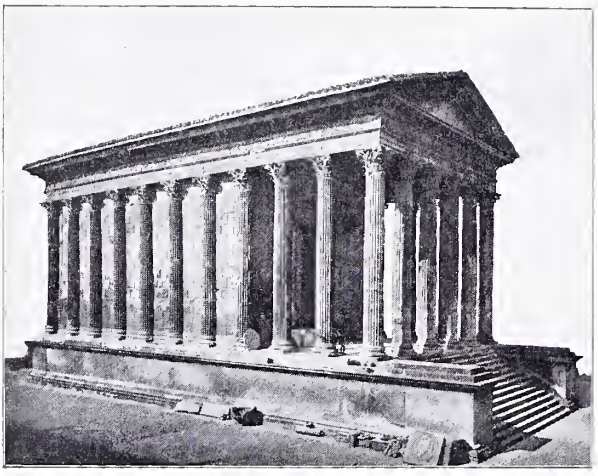


Abb. 506. Die „maison carrée“ in Nîmes. Nach Photographie. (Zu S. 472.)

Ein wirklicher Verfall ist nach dieser Zeit allerdings zunächst nur auf dem Gebiete der Malerei und der Bildhauerei im engeren Sinne bemerkbar. Die Baukunst ging ihre eigenen Wege. In der Ausbildung und der Gliederung mächtiger Innenräume war sie sich gerade, als mit der Anerkennung des Christentums (Mailänder Duldungserlaß von 313) das Licht der heidnischen Kunst erlosch, ihrer Eigenschaft als Raumkunst im engeren Sinne bewußt geworden. Die steigende Bevölkerungszahl Roms forderte immer größere und prächtigere öffentliche Bauten. Nur die Einzelformen nahmen hier an dem Verfall teil. Die Gestaltung des Grundrisses, die Kunst des Wölbens und der Verbindung des Wölbebaues mit dem Säulen- und Gebälkbau ist während der ganzen römischen Kaiserzeit in fortschreitender Weiterentwickelung zu machtvoller Massenbeherrschung begriffen; und auf dem Gebiete der Baukunst hat dementsprechend auch die frühchristliche Kunst ihre ersten wirklichen Leistungen zu verzeichnen. Daß auch die dekorative Flächenbildnerei dieser Zeit mit ihren „Tiefendunkeldarstellungen" nicht ohne weiteres als Verfall anzusehen ist, hat Strzygowski gezeigt. Wo die Anknüpfungspunkte liegen, werden wir später sehen.

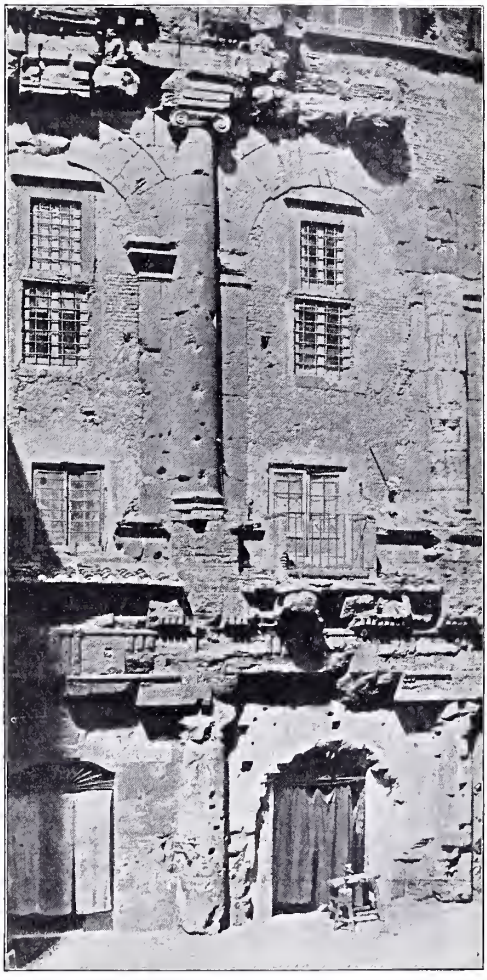


Abb. 507. Ein Teil vom Theater des Marcellus in Rom. Nach Photographie. (Zu S. 473.)

Die römische Baukunst der Kaiserzeit, deren Erforschung wir Männern wie Lanciani, Richter, Jordan, Durm und Bühlmann, wie Hülsen, Petersen, Delbrück und Noack verdanken, erhält ihr Gepräge durch den Willen der kaiserlichen Bauherren; und bis in die entlegensten Stadtteile Roms, bis in die entferntesten Provinzen des Weltreiches erstreckte sich die Bautätigkeit der römischen Kaiser. Wir werden den Spuren ihres Wirkens zunächst in Italien und Griechenland nachgehen, um erst zum Schluß einen Blick auf die bauliche Entwickelung der fremden Provinzen zu werfen.

Zur Zeit des Augustus und seiner Nachfolger aus dem claudischen Herrscherhause verwandelte Rom sich vollends aus einer Lehmstadt in eine Marmorstadt. Dem Forum Julius Cäsars schloß sich das Forum des Augustus an. Vor dem Tempel Cäsars erhob sich die Rednertribüne. Säulenhallen reihten sich an Säulenhallen, Triumphbogen folgten auf Triumphbogen, Tempeldächer überragten Tempeldächer, halbrunde Tribünen stellten sich einander gegenüber, und den gottesdienstlichen Bauten reihten sich die dem Staatsdienste, namentlich die der Rechtspflege geweihten Gebäude an. Vitruv hat die Basilika, die er selbst

zu Fanum errichtete, ausführlich beschrieben, Prestel hat sie danach herzustellen versucht. Der Gewölbebau war noch keineswegs maßgebend. Das kreisrunde Pantheon des Agrippa (27 v. Chr.) zu Rom, erst ein Vorläufer des erhaltenen Neubaues Hadrians, war, wie wir mit Petersen annehmen, wahrscheinlich noch mit einem hölzernen Zeltdach bedeckt und vielleicht wirklich mit dem mächtigen bronzenen Pinienzapfen bekrönt, der sich im Garten des Vatikans erhalten hat. Von den Thermen des Agrippa haben sich nur Bruchstücke erhalten. Der älteste kreisrunde Tempel Roms, der Vestatempel am Forum, scheint erst in der späteren Kaiserzeit seine (nicht wieder zum Vorschein gekommene) Steinhülle erhalten zu haben; und nur die Grundmauern sind auch von dem kleinen Rundtempel des Augustus und der Roma zu Athen wieder freigelegt worden, der nur eine Ringhalle ohne Zella gewesen zu sein scheint. Von der Pracht der großen römischen Tempel dieser Zeit geben uns erhaltene und wiederausgegrabene Reste aber doch eine einigermaßen anschauliche Vorstellung. Korinthisch waren fast alle römischen Tempel dieser Kaiserzeit, deren Reste sich erhalten haben; und die korinthischen Säulen dieser frühen Kaiserzeit sind noch von klassischen Verhältnissen; doch steigen die Akanthusblätterkränze immer höher an ihren Kapitellen hinauf, so daß die Ranken und Schnecken kaum noch Platz haben, zwischen der höchsten Blattreihe und der Deckplatte hervorzubrechen; und auch die anfangs noch strengen und feinen Verzierungen der Zwischen- und Kranzgesimse nehmen immer reichere und üppigere Formen an. Am lesbischen Kymation hat Weickert diese Entwickelung durch die ganze Kaiserzeit hindurch geschildert. Am Forum des Augustus lag der Tempel des Mars Ultor, des rächenden Kriegsgottes. Mit dem Rücken war er noch festgelegt; an drei Seiten umgaben ihn Säulen; die tiefe Vorhalle war acht Säulen breit. Von dem Prachtbau, den Augustus 2 v. Chr. weihte, haben sich drei korinthische Säulen aus karrarischem Marmor erhalten. Unter dem Kapitol lag, dem Forum zugewandt, der Concordia-Tempel, der 10 n. Chr. auf seiner alten Grundlage neu erstand. Die Zella war ein Breitbau. Vor der Untervorhalle seiner Mitte trugen sechs korinthische Säulen den Giebel. Die reichverzierten Säulenbasen werden im Kapitolinischen Museum, zwei der Kapitelle im Konservatorenpalast, Stücke des üppigen Kranzgesimses im Tabularium zu Rom aufbewahrt. Am Forum Romanum erhob sich Tiberius' Neubau des alten Dioskuren- oder Kastortempels, von dem drei korinthische Musterſäulen noch aufrecht stehen. Die Zella war auf hohem Podium an allen vier Seiten von Säulen umgeben. Die tiefe Vorhalle war acht Säulen breit. In Pola ist der Tempel der Roma und des Augustus mit seiner vier Säulen breiten, zwei Säulen tiefen Vorhalle das Muster eines einfachen römischen Podiumtempels. Wohlerhalten ist aus der früheren Kaiserzeit auch der korinthische Minervatempel zu Assisi. Am besten erhalten aber ist der um 1 n. Chr. errichtete Tempel der Prinzen Gajus und Lucius in Nîmes, die sogenannte maison carrée (Abb. 506). Die Anlage ist auch hier römisch: sie enthält auf hohem Unterbau eine sechs Säulen breite, drei Säulen tiefe Vorhalle; die Zellawände sind an den drei übrigen Seiten von anliegenden Halbsäulen umgeben, die den Schein einer korinthischen Umgangshalle wahren. Wie stark in der ersten Kaiserzeit die Neigung zum Korinthischen war, zeigt, wie der Verfasser dieses Buches schon vor vierzig Jahren angemerkt hat, die untere Säulenhalle des „Apollotempels" in Pompeji, deren Kapitelle ursprünglich ionisch mit Eckvoluten waren, nach dem Erdbeben von 63 n. Chr. aber durch Stuckarbeit in korinthische verwandelt wurden.

Den gottesdienstlichen reihten sich die dem Staatsdienst, namentlich der Rechtspflege geweihten Bauten an. Die neuen Basiliken am Forum Roms, von denen die Basilica Julia

12 n. Chr. geweiht wurde, scheinen sich mit Pfeilerbogenhallen, der eine Halbsäulen-Blendarchitektur vorgelegt war, nach außen geöffnet zu haben. Baugeschichtlich bedeutungsvoll war aber auch das Theater des Marcellus (Abb. 507). Schon von Julius Cäsar begonnen, wurde es erst im Jahre 13 v. Chr. unter Augustus vollendet. Die Blendarchitektur seiner Außenmauer, von der ein Stück erhalten geblieben, gilt bis auf den heutigen Tag als Muster der geschilderten Wandverzierung (S. 450), die die Verbindung des Bogenbaues mit dem Architravbau vorspiegelt. Wo die Zuschauerräume der Theater sich nicht, wie in Griechenland, in eine natürliche Berghöhlung legten, erheischten sie mächtige Stützmauern, die sich aus praktischen wie ästhetischen Gründen in Rundbogenarkaden auflösten, deren Stockwerke den Rängen des Inneren entsprachen. Das Auge der Griechen und der hellenistischen Römer war aber viel zu sehr an Säulenhallen gewöhnt, um sich eine künstlerische Durchbildung des Rundbogenarkadenbaues ohne Halbsäulen und deren Gebälk vorstellen zu können. Zwischen jeder Bogenöffnung des Außenrunds des Marcellustheaters lehnt sich eine Halbsäule an die Wand; und das wagerechte Gebälk zieht sich in seiner alten Ausbildung, auf den Säulenkapitellen und den Bogenscheiteln ruhend, ums Halbrund entlang. Das untere Stockwerk zeigt die dorische, das mittlere die ionische, das obere die korinthische Ordnung. Doch waren die Säulenschäfte glatt; und die dorische Ordnung zeigte tuskische Abwandelungen.

Abb. 508. Der Triumphbogen des Titus. Nach Photographie von Brogi. (Zu S. 474.)

Auf dem gleichen künstlerischen Gedanken wie die Flächengliederung dieser Art beruht die Schmuckform der römischen Ehrenbogen, die wir als Triumphbogen zu bezeichnen pflegen. Ein Stück Mauer, als Prachttor geöffnet, versinnbildlicht, dem Triumphator entgegengestellt, das freudige Willkommen der Vaterstadt. Die Toröffnungen sind durchweg in Rundbogen geschlossen, die in der Mauerdicke kleine Tonnengewölbe bilden. Anfangs genügt ein solcher Torbogen, der an beiden Seiten von Halbsäulen oder Halbsäulenpaaren bekleidet wird. Bald aber durchbrechen drei Bogentore den Triumphbau, ein größeres in der Mitte, zwei kleinere an den Seiten. Eine reiche, späte Weiterentwickelung endlich bezeichnen die Ehrenpforten, die auf quadratischem Grundriß zwei sich kreuzende Durchgänge zeigen, sich also nach allen vier-

Seiten mit einem Torbogen öffnen. Die umrahmten Flächen der Triumphbogen werden mit plastischem Bildwerk gefüllt. Ein wagerecht abschneidender ungegliederter Oberaufsatz (Attika) bietet Platz für Inschriften, bildet aber zugleich den Unterbau für das eherne Standbild oder den Triumphwagen, der die Mitte des Bauwerkes krönte (Abb. 508 und Taf. 76). Nach Paul Graefs Zusammenstellung haben sich aus der römischen Kaiserzeit nicht weniger als 125 Kaiserbogen besser oder schlechter erhalten, von ihnen 10 in Rom, 20 im übrigen Italien, 14 in Frankreich, 6 in Spanien, einer in Deutschland, 20 auf östlichem, aber nicht weniger als 54 auf afrikanischem Boden. Von ihnen zeigen 85 nur einen Tordurchgang, 7 sind zweitorig, 22 dreitorig, 2 viertorig; 9 aber zeigen den sich kreuzenden Durchgang auf quadratischer Grundlage.

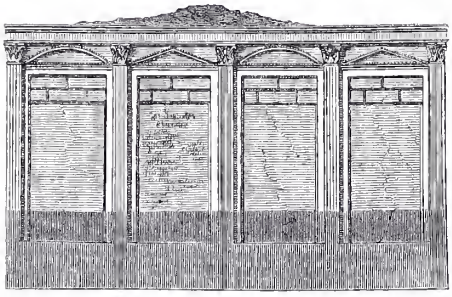


Abb. 509. Wanddekoration am Gebäude der Eumachia zu Pompeji. Nach Overbeck.

Die Sitte, heimkehrenden Siegern derartige Ehrenpforten zu errichten, geht bis in die hellenistische Zeit zurück. Wir hören, daß am Forum Romanum ein Fabier schon 121 v. Chr. einen solchen Bogen errichtet hat. So wenig wie dieser aber haben sich, vielleicht vom Drususbogen abgesehen, auch die Triumphbogen des Augusteischen Zeitalters in Rom erhalten. Man muß im Reich Umschau halten, um ihnen zu begegnen. Von den eintorigen Triumphbogen zeigt der Augustusbogen zu Rimini über der begleitenden mageren Säulenarchitektur noch das Giebelmotiv, trägt der Bogen von Aosta einen dorischen Triglyphenfries über der korinthischen Säulenstellung, die auch seine Schmalseiten beherrschte, zeichnete der Bogen zu Susa in Oberitalien, im Jahre 8 n. Chr. errichtet, sich durch edel gebildete korinthische Eckſäulen und einen Lang- und Schmalseiten umziehenden, noch streng empfundenen, aber schwach ausgeführten Fries mit Opferdarstellungen aus. Dreitorig aber ist der Bogen des Cäsar oder des Tiberius zu Orange (Taf. 76), dessen Säulenstellung mit ihrem verkröpften Gebälk über dem Mitteltor wieder durch einen Giebel zusammengefaßt wird. Die architektonische Entwickelung der eintorigen Triumphbogen auf italischem Boden hat Wölfflin eingehend untersucht. Nur die älteren Bogen tragen Scheingiebel vor der Attika, schmücken nicht nur die Wandsäulen, sondern auch die Bogenträger des Durchgangs mit korinthischen Kapitellen und lassen diese wie jene einer gemeinsamen Sockelbank oder doch Sockeln von gleicher Höhe entsteigen.

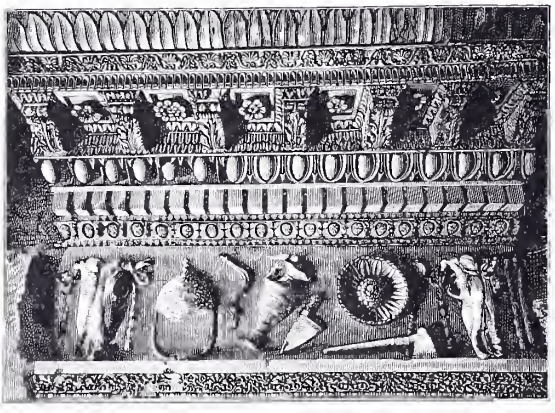


Abb. 510. Ein Stück vom Fries und Sims des Vespasianstempels in Rom. Nach Eugen Petersen. (Zu S. 476.)

An die Säulen- und Bogenarchitektur schließt sich dann schon in früher Kaiserzeit eine Wanddekoration an, die zwischen Halbsäulen oder Pilastern rechteckige Nischen abwechselnd mit Giebelchen und Flachbogen abschließt, wie sie z. B. an der Außenwand des Gebäudes der Eumachia in Pompeji, das dem Zeitalter des Tiberius angehört, erhalten ist (Abb. 509).

Taf. 76. Der Triumphbogen des Tiberius zu Orange.

Nach Photographie von Ad. Braun u. Co.

Taf. 77. Blick durch das Tor Hadrians auf die Säulen des Olympieions in Athen.

Nach Photographie von Constantin.

Wie man aber in Griechenland auch im Augusteischen Zeitalter noch fortfuhr, den dorischen Stil mit geradlinigem Gebälk und Giebelkrönung zu Torbauten zu verwenden, zeigt das Markttor zu Athen, das von den Geschenken des Cäsar und des Augustus errichtet wurde. Seine Verhältnisse verraten freilich, daß die Empfindung für die eigentlichen Stärken des dorischen Stils auch in Hellas längst verloren gegangen war.

Die kaiserlichen Schloßbauten auf dem Palatin in Rom lehnten sich im Augusteischen Zeitalter noch verhältnismäßig einfach an die Anlagen des bürgerlichen italischen Wohnhauses an, entfalteten aber allmählich, den wachsenden Ansprüchen der kaiserlichen Hofhaltungen entsprechend, ihre Grundrisse immer freier und üppiger. Ihre Grundmauern sind bei den farnesinischen Gärten des Palatins zum Teil wieder bloßgelegt. Auf das Haus des Augustus folgte der Palast des Tiberius und des Caligula, von dessen Unterbauten gewölbte Gänge erhalten sind.

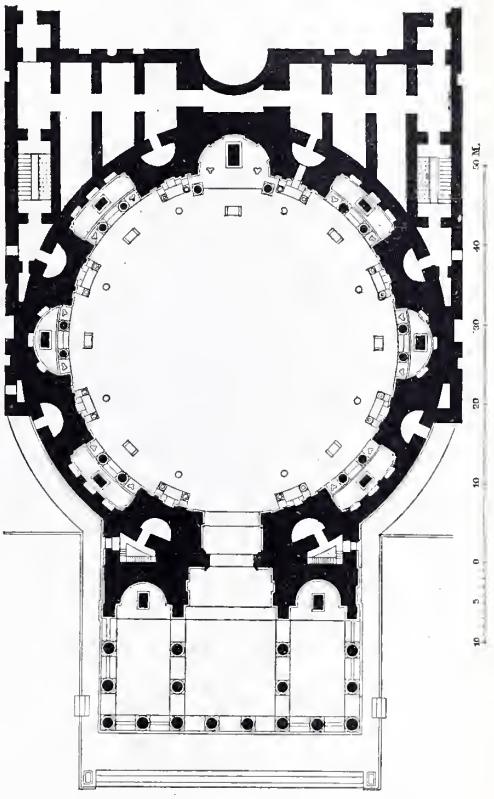


Abb. 511. Grundriß des Pantheons zu Rom. Nach Adler. (Zu S. 479.)

Eindrucksvoller noch als das Wohnhaus scheint das untergegangene Grabmal des Augustus gewesen zu sein, das dieser schon 28 v. Chr. errichten ließ. Eine mächtige Mauertrommel, die durch Halbrundnischen gegliedert war, bildete den Unterbau. Ein mit immergrünen Bäumen bepflanzter Erdhügel, auf dessen Spitze das eherne Standbild des Kaisers glänzte, vertrat den Oberteil. Baulich bedeutender erscheint das etwas spätere Denkmal der Familie C. Julius zu Saint-Remy bei Arles. Der prächtige, mit Reliefs geschmückte Unterbau trägt ein erstes Stockwerk, das einem nach allen vier Seiten geöffneten Triumphbogen gleicht, darüber als Obergeschoß den einzigen erhaltenen Monopteros, d. h. einen Rundtempel, der, ohne Zellakern, aus einem überdachten Säulenkreise besteht. Die Säulen beider Geschosse sind korinthisch.

Die rein ägyptische Pyramidenform zeigt das Grabmal des im Jahre 29 v. Chr. gestorbenen Cestius in Rom. Die ägyptischen Obelisken aber wurden seit der Zeit des Augustus in leibhaftiger Gestalt nach Rom entführt. Noch heute gehören etwa ein Dutzend Obelisken, die auf verschiedenen Plätzen Roms stehen, zu den Wahrzeichen der ewigen Stadt. Den Grabbauten nach Art des Julierdenkmals zu Saint-Remy aber schließen sich die Siegesdenkmäler an, die an den Grenzen des Reiches errichtet wurden. Das Alpendenkmal (Tropaeum Alpium) aus der Zeit des Augustus, dessen Reste sich zu La Turbie bei Monaco erhalten haben, trug nach Niemanns Rekonstruktion (in der Festschrift für Benndorf) über kubischem Unterbau ein zweistöckiges, unten dorisch-tuskisches, oben ionisches Säulenrund mit Zeltdach (S. 479).

Nach dem großen Brande, der Rom unter Nero (64 n. Chr.) zum großen Teil vernichtete, stieg die Millionenstadt herrlicher als zuvor aus der Asche empor. Neros „Goldenes Haus", die üppige Schöpfung der römischen Baumeister Celer und Severus, zog sich, von Gartenanlagen durchschossen, vom Palatin hinüber zum Esquilin; und vor dem Palaste erhob sich des Kaisers ehernes Kolossalbild, das mit seiner Höhe von 110 Fuß den Koloß von Rhodos übertraf. Die reichgeschmückten Grotten, die man früher den Titusthermen zuerteilte, halten wir mit Lanciani und anderen für Reste des Goldenen Hauses. Über ihnen legte Trajan seine Thermen an. In der Ausschmückung des „Goldenen Hauses" tritt uns jener „vierte Stil" (S. 470) der pompejanischen Wandmalerei in alten Abbildungen und manchen Resten mit besonderer Pracht entgegen.

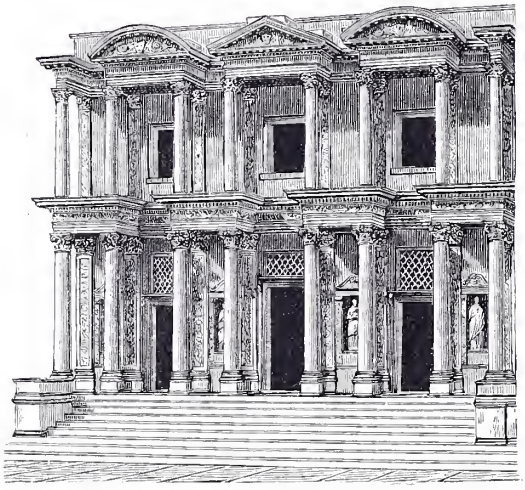
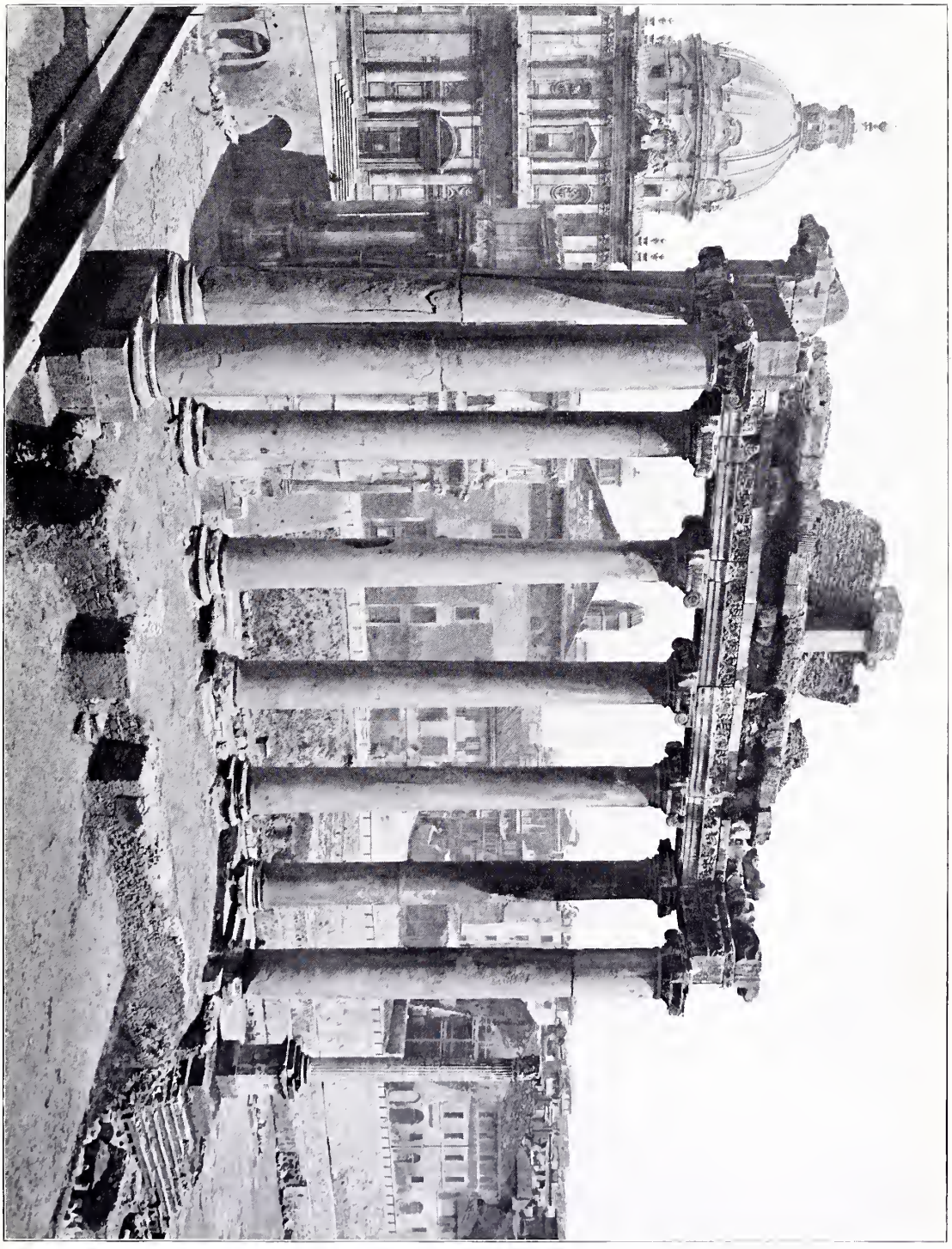


Abb. 512. Die Bibliothek zu Ephesos. Nach Wilberg. (Zu S. 481.)

Unter den flavischen Kaisern Vespasianus, Titus und Domitianus (69—96) nahm die Bautätigkeit in Rom einen gewaltigen Aufschwung. Die großen öffentlichen Säulenplätze erweiterte Vespasian durch sein Friedensforum mit dem Friedenstempel. Nach ihrem Tode wurden die Cäsaren sofort als Götter verehrt. Vom Tempel des Vespasian und Titus, der 80 n. Chr. errichtet wurde, stehen noch drei klassische kannelierte korinthische Säulen am Forum, nicht weit von jenen acht Granitsäulen des Saturntempels (Taf. 78), die die Hauptträger ionischer Eckvolutenkapitelle in Rom sind. Berühmt ist das Gebälkstück des Vespasianstempels (jetzt im Tabularium), unter dessen überaus reich und üppig durchgeführtem Konsolengesims der Fries mit Reliefdarstellungen von Opfergeräten (Abb. 510) geschmückt ist. Der uralte Saturntempel (S. 436) war 42 v. Chr. durch einen Neubau ersetzt worden; aber die erhaltenen glatten Granitsäulen mit schwülstigen Diagonalkapitellen scheinen einem noch späteren Umbau anzugehören. Am anderen Ende des Forums steht der eintorige, in den klassischsten Verhältnissen errichtete und im prächtigsten Reliefschmuck strahlende Triumphbogen des Titus (Abb. 508), auf dessen Halbsäulen zuerst das römische Kompositkapitell hervortritt: über zwei weichen Akanthusblattreihen der obere Teil des ionischen Eckvolutenkapitells (Abb. 487). Vor der Attika des Titusbogens ist der Giebel verschwunden. An den Bogenträgern sind die korinthischen Kapitelle schlichten Aufsätzen gewichen. Einen Weltruf aber hat die flavische Baukunst sich durch ihr mächtiges Amphitheater erworben, das, unter dem Namen des Kolosseums bekannt, in manchen Beziehungen die großartigste Ruine des Altertums ist (Taf. 71a). Künstlerisch interessiert uns auch hier am meisten die Durchbildung der Außenmauern des gewaltigen Gebäudes. In drei Stockwerken ist der Arkadenbau mit Säulenschmuck durchgeführt, wie am Marcellustheater: tuskisch-dorisch im ersten, ionisch im zweiten, korinthisch im dritten Stock. Höher als eines dieser Geschosse ragt das vierte empor: eine geschlossene, nur von einigen viereckigen Fensteröffnungen durchbrochene, von außen nur durch flache korinthische Pilaster



Taf. 78. Römisch-ionische Säulen vom Saturnustempel in Rom. *Nach Photographie von Alinari.*

Taf. 79. Blick auf Timgad mit dem Triumphbogen. *Nach Photographie von Neurdein.*

gegliederte Wand. Von innen gesehen, bildete diese Oberwand die Rückwand der Säulenhalle, die das Stufeneirund hier oben ringsum krönend umzog. Bautechnisch wichtig aber ist, daß die Arkadengänge der Untergeschosse noch mit Tonnengewölben, die der oberen Geschosse bereits mit Kreuzgewölben bedeckt sind, die dann in den Thermen des Titus, von denen nur wenig erhalten ist, ausgiebige Verwendung fanden. War die Arena des Kolosseums auch nicht die allergrößte der alten Welt, da wenigstens die von Pozzuoli und von Tarragona sie an Flächeninhalt übertrafen, so blieb der Bau doch an Großartigkeit der Gesamtwirkung unübertroffen. Die bekanntesten Arenen außer den schon genannten befinden sich zu Verona, Capua und Pompeji in Italien, zu Arles und Nîmes in Südfrankreich, zu Pola in Österreich, zu El Djem in Tunis und zu Pergamon in Kleinasien. Weniger zahlreich sind die eigentlichen Theater aus römischer Zeit, die sich erhalten haben. Daß sie sich zunächst durch ihre zum Spielen eingerichtete Bühne vom griechischen Theater unterschieden, ist schon erwähnt worden (S. 274, 398, 450). Die besterhaltenen römischen Bühnen besitzen das herrlich gelegene Theater zu Taormina auf Sizilien (Taf. 51a) und das prächtig ausgestattete Theater von Orange in Südfrankreich, dessen Bühnenwand bereits barocke Anklänge zeigt. Die Bühnenreste und Bühnenreliefs des Dionysostheaters zu Athen (S. 274) weisen auf einen Umbau zur Zeit Neros hin. Auch das griechische Theater zu Segesta auf Sizilien erhielt erst in römischer Zeit den Bühnenbau, dessen Reste noch erhalten sind. Die Großartigkeit der Flavierbaukunst in Rom aber zeigt sich auch in den erhaltenen Ruinen ihrer Palastbauten auf dem Palatin. Der Palast Domitians, als dessen Baumeister Rabirius, also doch ebenfalls ein Römer, genannt wird, ist in seinen Grundmauern wieder hergestellt. Delbrück ist mit seiner Herausgabe beschäftigt. Wir erkennen unter anderem noch den Empfangssaal und ahnen den Reichtum seiner Säulen- und Nischenarchitektur, die weite Spannung seines Deckengewölbes, den gelbvioletten Marmorglanz und die milde Farbenpracht, die alles durchstrahlten. Wir erkennen die neben ihm gelegene Basilika, die sich mit ihren zweistöckigen Seitenschiffen und ihrer mächtigen Rückwand-Apsis deutlich als Vorläuferin der frühchristlichen Kirchen kennzeichnet. Wir erkennen den ungeheuren, fast quadratischen Säulenhof, auf den sich Türen und Nischen öffneten, während das Wasserbecken, das seine Mitte füllte, seine Säulenhallen widerspiegelte; und wir sehen jenseits des Peristyls den vorn geöffneten Speisesaal (Triklinium), dessen breite Rückwand sich zu einer großen flachen Nische erweiterte, während seine Seitenwände in Fenster aufgelöst waren, durch die man in den Nebenräumen zur Linken

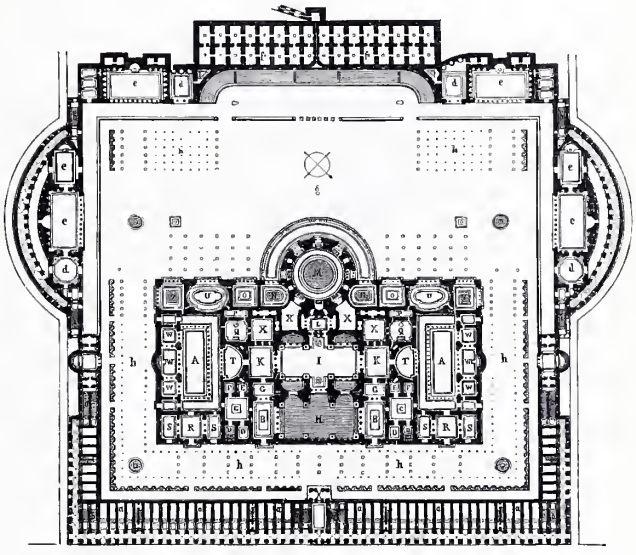


Abb. 513. Der Grundriß der Caracallathermen in Rom. Nach Baumeister. (Zu S. 482.)

und zur Rechten die Wasserkünste spielen sah. Nymphäen, d. h. Grottenbauten mit Wasserwerken, galten um diese Zeit als unentbehrliche Bestandteile größerer Wohnbauten. Wegen der Feuchtigkeit pflegte man ihre Nischen mit Mosaik zu verzieren. Domitian gab auch dem schon von Livia begonnenen Augustustempel unter dem Palatin die Gestalt, in der die neueren Ausgrabungen ihn uns vergegenwärtigen. Sein riesiger, von Nischenwänden umgebener Viereckssaal trug ein Balkendach. Seine Vorhalle bestand aus sechs Säulen mit Kompositkapitellen in der Breite, ihrer zwei in der Tiefe.

Eine neue Kaiserreihe, die sich beinahe durch ein Jahrhundert hindurchzieht, beginnt mit Nerva. Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Mark Aurel sind ihre glänzendsten Namen. Schon die Scheinhalle am Forum des Nerva, die zur Umfassung des Minervatempels gehört, zeigt eine dekorative Weiterentwickelung. Die Säulen legen sich nicht als Halbsäulen an die Wand, sondern stellen sich als Freisäulen in voller Rundung vor sie. Die Verkröpfung des Gebälks muß dadurch weiter als bisher aus der Wand vorspringen; und an dieser Verkröpfung nimmt sogar die Attika teil, von der das Reliefbild der Minerva herabblickt.

Abb. 514. Figurenkapitell aus den Caracallathermen in Rom. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 482.)

Trajan (98—107) war ein Bauherr großzügigster Art. Sein bedeutender griechischer Baumeister Apollodoros von Damaskus erbaute das 113 vollendete Trajansforum mit seinen mächtigen Halbrundtribünen, mit seiner bronzegedeckten, einschiffigen Basilika (Basilica Ulpia), mit seinem dreitorigen Triumphbogen. Einst als Weltwunder angestaunt, ist es heute verfallen und verbaut, nur teilweise freigelegt, aber heute noch überragt von der mächtigen Triumphsäule des Kaisers. Auf kräftigem, mit Reliefs geschmücktem Würfelsockel erhebt sich die hohe Säule in ihrer uralten Funktion als Trägerin des Weihgeschenkes, dessen Stelle hier das Kaiserstandbild vertrat. Ihre Basis wird durch ein geschupptes Polsterglied gebildet; ihr dorisch gefurchter, 27 m hoher Schaft ist in 22 Spiralwindungen, wie mit einem gestickten Bande, mit einem 1 m hohen, 200 m langen Reliefstreifen umwickelt, auf den wir zurückkommen; ihr Kapitell zeigt einen nach ionischer Art ausgemeißelten Echinus. In ihrer ursprünglichen Bemalung kam eine reiche, doch stilvolle Farbenwirkung ihrem Gesamteindruck zu Hilfe.

Apollodoros hat wahrscheinlich auch die Thermen Trajans gebaut, von deren Grotten schon (S. 476) die Rede war. Sie scheinen vorbildlich durch ihre mächtigen Wölbungen gewirkt zu haben, wie sie von nun an immer eindrucksvoller im Stadtbilde Roms hervortraten. Erhalten sind vor allem zehn mächtige tonnengewölbte Räume des Unterbaues. Erhalten haben sich von trajanischen Bauten die eintorigen Triumphbogen zu Benevent und zu Ancona, von denen jener durch seinen reichen Reliefschmuck ausgezeichnet, dieser der erste ist, dessen Durchgangsgewölbe nicht mehr von ausgebildeten Eckträgern gestützt wird, sondern glatt von dem durchgehenden Gesimse aufsteigt, das die ungegliederte Wand bekrönt. Aber auch weit über Italiens

Grenzen hinaus wirkte die Schaffenslust des kaiserlichen Bauherrn. Auf dem höchsten Gipfel des Burgbergs zu Pergamon ragte das Trajaneum, auf römischem Podium ein korinthischer „Peripteros" von reicher Kraft der plastischen Schmuckformen und Verzierungen. Im unwirtlichsten Osten Südeuropas, zu Adamklissi in der Dobrudscha, aber erhob sich das Tropaeum Trajani, das mächtige Siegesdenkmal, dessen kreisrunden, mit Zinnen gekrönten Unterbau ein Fries von reliefierten Metopenplatten zwischen Zwergpilastern umgab. Daß es auf Trajan zurückgeht, hat Studniczka unseres Erachtens endgültig dargetan.

Trajans Nachfolger Hadrian (117—138) fühlte sich vollends als hellenistischer Weltkaiser. Seine Bauwerke schmückten den Norden und Süden, den Westen und Osten des Reiches. Rom verdankte ihm zunächst den Abschluß der Forums Trajans durch den Tempel dieses Kaisers, sodann unter anderem den Doppeltempel der Venus und Roma, dessen erhaltene Reste noch Zeugnis von seiner eigenartigen Pracht ablegen. Er bestand aus zwei mit einer halbrunden Apsis geschlossenen, mit reich kassettierten Tonnengewölben bedeckten Zellen, deren Rückseiten eben mit jenen Halbrunden aneinanderstießen. Ihre Vorhallen, viersäulig zwischen Stirnpfeilern, öffneten sich also nach entgegengesetzten Seiten in die mächtige korinthische Säulenhalle, die, zehnsäulig an den Schmalseiten, die Zellen in einem Abstand von zwei Säulenweiten umgab. Das Grabdenkmal Hadrians, dessen gewaltiger kreisrund-zylindrischer Unterbau in die Engelsburg verwandelt worden, ist im Stadtbilde Roms noch heute ein Ruhepunkt. Die Entwickelung des Rundtempels zu unerreichter Vollendung aber spricht sich in Hadrians Neubau des Pantheons aus. Es ist das besterhaltene Baudenkmal des Altertums und das erste Beispiel eines hauptsächlich für die Innenwirkung berechneten Tempelbaues (Taf. 72 a und b). Über rundem Mauerzylinder erhebt sich eine halbkugelförmige Kuppel von gleicher Höhe. Der Durchmesser des Grundkreises ist so lang, wie die Kuppel hoch ist (über 40 m; Abb. 511). An der Eingangsseite lehnt sich eine acht Säulen breite, drei Säulen tiefe Giebelvorhalle etwas hart und organisch an die runde Außenmauer an. Die Vermittelung liegt in unsichtbaren, unregelmäßig gestalteten Hohlräumen zwischen der geraden Rückwand der Vorhalle und der Rundwand des Hauptbaues. Die von außen flache Kuppel — die Mauertrommel ist außen höher als innen — steigt in ihrem unteren Teil in Stufenabsätzen empor. Die ungeheure Mauerdicke, die nötig war, um den Schub und Druck der Kuppel auszuhalten, ist von außen durch unzugängliche Halbrundgemächer hinter schmalen Gängen erleichtert, von innen durch acht größere, abwechselnd halbrunde und geradlinige, mit korinthischen Säulenstellungen belebte Nischen durchbrochen. Das Licht wird dem edel gegliederten Raume durch eine eigentümlich geschnittene Deckenöffnung, das „Auge", zugeführt. Die ruhige Gleichmäßigkeit der Beleuchtung entspricht dem vornehmen Gleichgewicht aller Maße dieses folgerichtigsten, reinsten Rundbaues der Welt, der noch jetzt, trotz mancher Zutaten aus christlicher Zeit, den Eindruck einer unmittelbar aufs Gemüt wirkenden Erhabenheit macht.

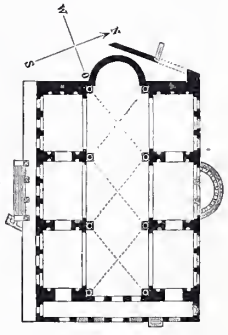


Abb. 515. Grundriß der Basilika des Maxentius. Nach Konrad Lange. (Zu S. 483.)

Von Hadrians Bauten in der Umgebung Roms ist seine Villa bei Tivoli, die Gusmann und Winnefeld zusammenfassend behandelt haben, eine Fundgrube von Antiken jeder Art. Aus zahlreichen Einzelbauten zusammengesetzt, spiegelt sie im kleinen die Baukunst der ganzen alten Welt wider. Sie wurde zwischen 123 und 134 nach unserer Zeitrechnung vollendet. Ihren

Abb. 516. Jupitersäule, im Museum zu Mainz. Nach Photographie von Prof. Reeb. (Zu S. 484.)

Wohnpaläſten reihen ſich Theater und Thermen, Bibliothek und Gemäldegalerie, Stadion und Akademie an. Ihre Wandmalereien, die nur in alten Abbildungen erhalten ſind, gehen deutlich auf den „zweiten Stil", den „Architekturſtil", zurück (S. 454). Ihre Gewölbe waren reicher und mannigfaltiger geſtaltet als alle früheren. Stichkappen ſchneiden in Tonnengewölbe ein; und der Hauptſaal des Oſtpalaſtes wurde bereits über geſchlängeltem Grundviereck mit einem verwickelten Syſtem von Streben und Entlaſtungsbogen überkuppelt.

Einen wirklichen Aufſchwung nahm unter Hadrians Auſpizien die Baukunſt in Athen. Jetzt endlich wurde der große Zeustempel zwiſchen der Akropolis und dem Iliſſos vollendet (S. 245, 395, 397). Das Olympieion Hadrians war nächſt dem Artemistempel zu Epheſos der größte aller griechiſchen Tempel. Vitruv nennt ihn als Hypäthraltempel. Schon durch den Reichtum ſeines Säulenumgangs (Taf. 77, im Hintergrund) überflügelte er alle älteren Tempel Athens. Den Eingang in Hadrians Neu-Athen (Hadrianopolis) bildete der Hadriansbogen, an deſſen Tor ſich korinthiſche Freiſäulen erhoben. Die Mittelſäulen des Obergeſchoſſes tragen einen kleinen Giebel. Unſere Tafel 77 zeigt den Blick durch das Tor Hadrians auf die Säulen des Olympieions. Vorſpringende Freiſäulen mit verkröpftem Gebälk ſchmückten auch die Umfaſſungsmauer der Stoa Hadrians zu Athen.

Etwas ſpäter entſtanden die Bauten des freigebigen atheniſchen Bürgers Herodes Atticus in Athen und in Olympia. Der Hauptbau, den er in Athen ſtiftete, war das bedeckte Theater, das Odeion, am Fuße der Akropolis. Die dreiſtöckige Faſſade, die erhalten iſt, zeigt den römiſchen Rundbogenſtil, der ſomit um dieſe Zeit auch in Athen ſelbſt zur Geltung kam. Freier und reicher in der Anlage iſt die Exedra des Herodes Atticus in Olympia: eine nymphäumartige Anlage, die den Abſchluß einer nach der Stadt der Spiele geleiteten Waſſerleitung bildete.

Die Erinnerung an Antoninus Pius lebt baugeſchichtlich zunächſt durch den wohlerhaltenen, weil in die Kirche San Lorenzo in Miranda verbauten Tempel weiter, den der Kaiſer ſeiner Gattin Fauſtina widmete. Die 6 Säulen breite, 3 Säulen tiefe Vorhalle wird von glatten Cippolinſäulen mit weißen korinthiſchen Marmorkapitellen gebildet. Ihr Fries iſt mit Greifen und Rankenſtändern geſchmückt. Antoninus vollendete (145 n. Chr.) auch den ſeinem Vorgänger Hadrian geweihten Prachttempel, der ein Peripteros von 8:15 Säulen mit gewölbter Zella war. Elf ſeiner Säulen haben ſich an der Piazza di Pietra erhalten. Sein Fries iſt rundlich ausgebaucht. Schwer und reich verziert iſt ſein fünfgliederiges Kranzgeſimſe.

Dieſe Weiterentwickelung der Baukunſt nach der „Renaiſſance" der Zeiten Hadrians hat man, einem modernen Ausdruck rückwirkende

Kraft gestattend, als „barock" bezeichnet. Die gleichen Ursachen pflegen in der Tat auch in der Kunstgeschichte gleiche Wirkungen zu haben; wenn das Auge sich an reinen, abgeklärten Formen satt gesehen, verlangt es nach immer reicheren Gestaltungen, nach stärkeren Gegensätzen, nach größerem malerischen Reize. Die ursprüngliche Bedeutung der einzelnen Glieder wird vergessen oder nicht beachtet. Nach innerer Folgerichtigkeit wird immer weniger gefragt. Starken Licht- und Schattenwirkungen, die einen malerischen Eindruck erzeugen, wird der Vorzug vor konstruktiver Gesetzmäßigkeit gegeben. Daher holt man die Halbsäulen, die einen Bestandteil der Wände bilden, immer häufiger aus der Fläche hervor, um sie als Freisäulen, die doch weiter nichts tragen als das verkröpfte Gebälk, vor die Wand zu stellen; daher löst man hier und da selbst aus den Giebeldreiecken die Mitte mit der Spitze heraus, um sie durch ein frei aufgestelltes Zierglied zu ersetzen; daher begnügt man sich manchmal sogar nicht, das Gebälk sich geradlinig verkröpfen oder, bei Rundbauten, der gegebenen Rundung sich anschmiegen zu lassen, sondern läßt es sich auf eigene Gefahr runden und biegen. Auch die Säulenkapitelle werden immer üppiger gestaltet und nicht selten mit Figuren geschmückt; und immer häufiger treten an die Stelle der bemalten Stuckhülle oder des getönten weißen Marmors die aus der Ferne herbeigeschafften farbigen Marmorarten und andere bunte Gesteine, die den Bauten der späteren römischen Kaiserzeit ihr eigenartiges Gepräge verleihen. Schon in der früheren Kaiserzeit hat dieser „Barockstil" sich vorbereitet; und seine größten Freiheiten erlaubt er sich in der späteren Kaiserzeit nicht auf italischem und griechischem Boden, sondern in den weiter abgelegenen Teilen des Reiches. Eine Rundnische, die in den Giebel hineinragt, ohne freilich seine Spitze zu durchbrechen, zeigt schon ein Nebenbau des Isistempels zu Pompeji, der zwischen 63 und 79 n. Chr. erbaut worden. Die vor die Wand gestellten Rundsäulen mit verkröpftem Gebälk anstatt der mit der Wand verwachsenen Halbsäulen fanden wir schon in einigen Bauten vorhadrianischer und hadrianischer Zeit (S. 478 und 480). Säulen- oder Pilasterkapitelle mit figürlichen Bestandteilen sehen wir gelegentlich schon in guter griechischer Zeit (Eleusis, S. 395 und Abb. 429) und im italischen Hellenismus (Pästum, S. 395 und Abb. 431), sehen wir z. B. aus republikanisch römischer Zeit am Tempel des Zeus Meilichios, aus der frühen Kaiserzeit in der Casa dei capitelli figurati zu Pompeji. Aber alle diese Neuerungen vermehren und verzweigen sich jetzt. Einen eigentümlich bewegten Rhythmus mit vorspringenden, abwechselnd flachbogig und dreieckig gedeckten Säulentabernakeln zeigte nach Wilbergs Herstellung die Fassade der

Abb. 517. Die Porta aurea des Diokletianspalastes zu Spalato. Nach B. Schulz. (Zu S. 484.)

Bibliothek zu Ephesos (Abb. 512). Die Tabernakel der oberen Stockwerke standen dergestalt auf den Zwischenräumen des Untergeschosses, daß an jeder Ecke eine Einzelsäule vorsprang.

Von den in Rom erhaltenen Triumphbogen der späteren Kaiserzeit sind die wichtigsten die dreitorigen Bogen des Septimius Severus und Konstantins des Großen. Daß beide nicht mit Halbsäulen, sondern mit frei vor die Wand gestellten Rundsäulen verziert sind, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. Der dreiteilige Gallienusbogen auf dem Esquilin scheint statt der Seitendurchgänge nur Fenster gehabt zu haben. Das dreigeschossige Gallienustor (Porta de' Borsari, 265 n. Chr.) zu Verona aber wirkt mit seinen reichumrahmten beiden Durchgangsbogen, denen Fenster an den Obergeschossen entsprechen, wie eine Renaissancefassade. Die Triumphsäule des Kaisers Marcus Aurelius in Rom endlich ist, vom Stil und Inhalt ihrer Reliefbilder abgesehen, nur eine Wiederholung der Säule Trajans.

Die Pracht der späteren kaiserlichen Wohnbauten veranschaulichen uns die mehrstöckigen Ruinen des Palastes des Septimius Severus am Palatin mit ihren gewaltig überwölbten Unterbauten. Mit dem „Septizonium" an der Südspitze des Palatins, der vor dreihundert Jahren abgetragenen Prachtfassade eines Baues desselben Kaisers, scheinen Wasserkünste verbunden gewesen zu sein. Auch der mächtige, eigenartig zugewölbte, aus dem Zehneck konstruierte Zentralbau des angeblichen Tempels der Minerva Medica, dessen Bogenruinen zu den gewaltigsten Roms gehören, mag ursprünglich ein Nymphäum gewesen sein. In den Thermen dieser Zeit aber wurden die Wasserkünste, zu Badeeinrichtungen verwandt, von allen Räumen der griechischen Gymnasien und Gartenanlagen umrahmt. Apollodoros' Trajansthermen scheinen das Vorbild jener gewaltigen Prachtanlagen gegeben zu haben, die immer mehr zu Mittelpunkten des öffentlichen Lebens im kaiserlichen Rom wurden. Den Thermen Caracallas (211—217) und Diokletians (284—305) folgten die Bäder Konstantins. Es waren mit Marmor verkleidete Ziegelbauten, in deren Hallen und Sälen die Kunst des Wölbens, immer noch durch die Formenwelt der Säulenbaukunst unterstützt, ihre höchsten Triumphe feierte. Tonnengewölbe und Kreuzgewölbe von gewaltiger Spannweite machten in den Rundsälen Kuppelgewölben von verschiedener Zusammensetzung Platz. Die Kreuzgewölbe, die von den als Kämpfer (Widerlager-Steine) wirkenden Gebälkvorkröpfungen über den Säulen getragen werden, geben der Säule wenigstens scheinbar ihre alte Tragfunktion zurück. Die Gesamtanlage ist, wie der hergestellte Grundriß der Caracallathermen zeigen mag (Abb. 513), bei strenger Wahrung der Symmetrie frei, klar und zugleich reich entwickelt. Aus den Caracallathermen, deren Ruinen, nicht durch Einbauten entstellt, das beste Gesamtbild eines Thermenbaues gewähren, stammt auch das Figurenkapitell, dessen Mitte eine herkulische Männergestalt einnimmt (Abb. 514). Von den Diokletiansthermen haben sich zwei Säle dadurch, daß sie zu christlichen Kirchen ausgebaut worden, um so besser erhalten: ein Rundsaal in der Kirche San Bernardo, deren Kuppel mit ihren schrägen Viereck- zwischen Achteckkassetten alt ist, und ein Langsaal in der Kirche Santa Maria degli Angeli, dessen drei gewaltige Kreuzgewölbe

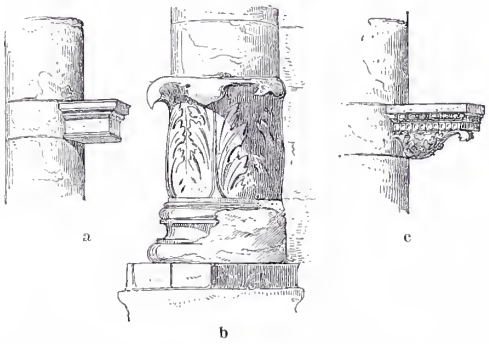


Abb. 518. a Säulenschaft mit Kragstein von Palmyra; b Säulenschaft mit Akanthusfuß von Gerasa; c Säulenschaft mit Kragstein von Kanawat. Nach Durm. (Zu S. 485 und 486.)

von monolithen Säulen aus rotem orientalischen Granit getragen werden. Von der Pracht und Größe der Konstantinsthermen auf dem Quirinal zeugen die jetzt in der Nähe aufgestellten Kolossalstatuen der Dioskuren mit ihren Rossen, die, wenn auch früher entstanden, wahrscheinlich ein Eingangstor der Konstantinsthermen schmückten.

Aus Konstantins Zeit hat sich in Rom vor allem die mächtige Bogenruine des nördlichen Seitenschiffes der Basilika des Maxentius (Abb. 515) erhalten: Maxentius gründete sie, Konstantin weihte sie ein. Es ist ein Musterbeispiel der gewölbten Basilika, die im Gegensatz zu den früheren flach gedeckten Basiliken und ihren durch innere Säulenumgänge gebildeten Quer- und Seitenschiffen einen streng dreischiffigen Raum herstellte: im Südosten eine Vorhalle, im Nordwesten eine halbrunde Nische (Apsis), in der Mitte ein höheres, von drei säulengetragenen Kreuzgewölben überspanntes Mittelschiff, links und rechts je ein niedrigeres, mit drei quer zur Längenachse gerichteten Tonnengewölben überdecktes Seitenschiff. Es ist, als habe das scheidende Altertum noch einmal alle seine Kräfte zusammennehmen wollen, um der Nachwelt wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst ein Vermächtnis zu hinterlassen, das den neuen Bedürfnissen einer neuen Zeit dienstbar gemacht werden konnte.

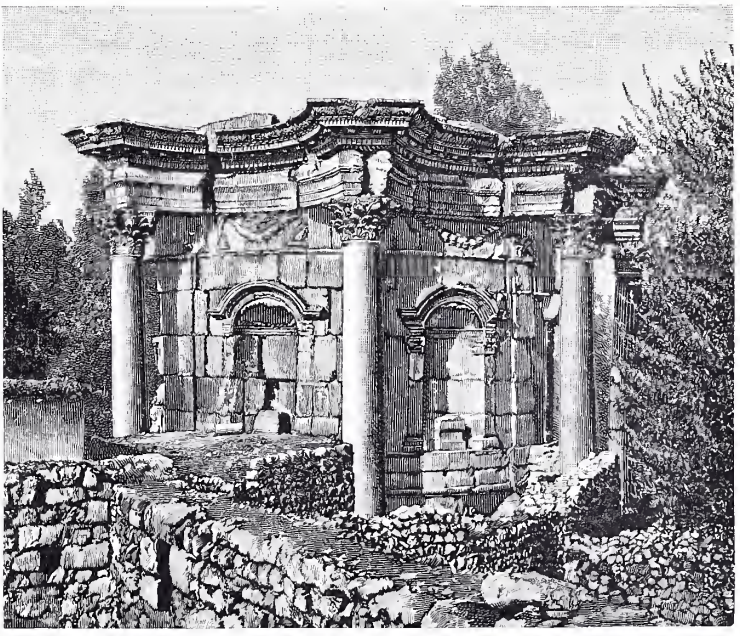


Abb. 519. Der kleine Rundtempel zu Baalbek. Nach Frauberger. (Zu S. 486.)

Außerhalb Italiens nahm die römische Baukunst, ohne ihren Grundlagen untreu zu werden, hier und da Eigenheiten der fremden Umgebung an, die im Osten öfter als im Westen neue Entwickelungsmöglichkeiten brachten.

Die römischen Hauptbauten Frankreichs haben wir ihrer klassischen Gestaltung wegen schon in Reihe und Glied kennen gelernt. Eine Nachlese dürfte die reizvollen Thermen- und Nymphäenanlagen des sogenannten Dianatempels zu Nimes, den herrlichen „Pont du Gard“, eine Wasserleitung, die in drei mächtigen Bogenstellungen übereinander das anmutige Tal des Gard überbrückt, und den kleinen Tempel des Augustus und der Livia in Vienne nicht vergessen. Nur teilweise aus den Feldern und Wiesen, die sie begruben, wiedererstanden sind die Thermen-, Theater- und Tempelreste von Herbord bei Sanxay unweit Poitiers. Derb, oft rauh erscheint die römische Provinzialkunst in Westdeutschland, soweit es sich den damaligen gallisch-römischen Provinzen anschloß. In Trier, das seit Diokletian zeitweilig kaiserliche Residenz war, sind so gewaltige Trümmer von Ruinenbauten erhalten, wie, von der Provence

abgesehen, in keinem anderen Orte Mitteleuropas. Der Kaiserpalast, das Amphitheater, die Bäder sind bloßgelegt worden. Lehrreich für den durch das Klima bedingten Wandel baulicher Einrichtungen ist das Fehlen der im Süden entstandenen Säulenhöfe im Kaiserpalast, der durch Weiterbau aus einer älteren Thermenanlage entwickelt worden zu sein scheint. In eine christliche Kirche verwandelt ist die einschiffige, mit halbrunder Apsis geschlossene Basilika. Unvollendet, aber ziemlich unversehrt, steht das mächtige, dreistöckige, einst befestigte Stadttor von Trier, die Porta nigra, da: ebenfalls ein Bau des 4. Jahrhunderts. Auch hier erscheinen Rundbogen (als Toröffnungen, als Fenster und als Wandnischen) in der Umrahmung einer derb dorisierenden Halbsäulendekoration; das Gebälk ist unverkröpft: kein Barock, sondern herbe, etwas plumpe Renaissance. Älter ist das Denkmal der Secundinier zu Igel bei Trier: ein 23 m hoher, mehrstöckiger, undurchbrochener, oben pyramidal zugespitzter Sandsteinbau, der, mit Reliefdarstellungen überfüllt, barbarisch in den Einzelformen, aber in edlen Verhältnissen gegliedert ist. Von den Erinnerungs- oder Weihesäulen, die, ähnlich der Trajanssäule in Rom, in vielen Provinzialstädten errichtet wurden und jetzt, wiederausgegraben, bald als „Jupitersäulen", bald als „Gigantensäulen" (Museen von Metz, Mainz, Frankfurt a. M.) bezeichnet werden, ist die in Mainz gefundene große Jupitersäule des Altertumsmuseums zu Mainz eines der wichtigsten überhaupt erhaltenen Denkmäler ihrer Art (Abb. 516). Sie wird der Zeit Neros zugeschrieben. Im Freien ist bei der Saalburg eine Nachbildung dieser Säule wieder aufgerichtet worden. Der vierseitige Sockel ist zweistöckig. Der runde Schaft besteht aus fünf, durch Simsbänder getrennten Trommeln übereinander. Alle Flächen sind über und über mit mythologischen und sinnbildlichen Reliefs geschmückt. Das korinthische Kapitell trug ein ehernes Jupiterstandbild.

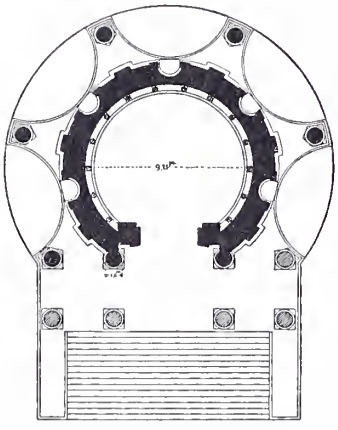


Abb. 520. Grundriß des kleinen Rundtempels zu Baalbek. Nach Frauberger. (Zu S. 486.)

Die wichtigsten erhaltenen Römerbauten Spaniens sind mächtige Brücken- und Wasserleitungs-Bogenbauten. Berühmt sind die Tajobrücke zu Alcántara, der Aquädukt zu Segovia, die Guadianabrücke, die Wasserleitung und das Theater zu Mérida (Augusta Emerita), der Hauptstadt Lusitaniens, die als „das zweite Rom" gepriesen wurde.

An der dalmatinischen Küste ließ Diokletian sich 305 v. Chr. den Kaiserpalast von Salona, jetzt Spalato, als Ruhesitz bauen. Sein achtseitiger Kuppelbau, den eine Säulenhalle umgibt, ist in einen christlichen Dom verwandelt. Eine Säulenhalle blickte aufs Meer. In der Wandgliederung des Haupttors, der Porta aurea, erscheinen die auf Kragsteinen stehenden, glattstämmigen, korinthisierenden kleinen Säulen des Obergeschosses, die durch fortlaufende, von ihren Kapitellen aufsteigende Rundbogen verbunden werden, bereits als Vorläufer mittelalterlicher Blendbogen und Rundbogenfriese (Abb. 517). Wie die oberen und unteren Wandnischen sich dem System einfügten, hat Bruno Schulz' Herstellung gezeigt. Man sieht, an Weiterbildungen, die später fruchtbar gemacht werden, fehlt es keineswegs völlig.

In Kleinasien haben sich eine Reihe spätrömischer Tempel erhalten, die die alten Ordnungen in mannigfachen Abwandlungen zeigen, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung als Bereicherungen angesehen, von der Nachwelt aber als Entartungen empfunden wurden, bis man sich überzeugte, daß aus scheinbarem Verfall eine gesunde Weiterentwickelung erblühen

kann. Römisch-dorische Reste mit ionischen Säulenbasen liegen in Myus; ein spätionischer Tempel, von dem noch sechzehn monolithe Säulen aufrecht stehen, „nächst dem Erechtheion das glänzendste erhaltene Beispiel ionischen Stils“ (Körte), ist in Aizanoi erhalten; der korinthische Kaisertempel zu Ephesos, der dem Claudius geweiht war, zeigt einen Fries von geschwungenem Profil; der zu Labranda gar einen auswärts gebogenen Fries; die Mauer des Aphroditetempel-Bezirkes zu Aphrodisias aber war durch korinthische Doppelsäulen belebt, die abwechselnd Dreieck- und Rundgiebel trugen. Von dem Barockbau der Bibliothek zu Ephesos ist schon die Rede gewesen (S. 481). Unsere Kenntnis der Römerbauten Pamphiliens und Pisidiens verdanken wir dem Prachtwerk von Lanckoronski, Petersen und Niemann. Am Tempel römischen Grundrisses und Aufbaues zu Termessos in Pisidien ist das Giebelfeld durch einen hineingeschnittenen Rundbogen durchbrochen. An den drei Torbogen des Hadrianstores zu Attalia (Adalia) in Pamphylien springen die Freisäulen mit ihrem verkröpften Gebälk ungewöhnlich weit vor; als römisches Mustertheater mit reicher Blendarchitektur erscheint das Theater zu Aspendos; und üppig ausgestattet sind auch die Nymphäen zu Aspendos, zu Milet und zu Side.

Abb. 521. Kompositkapitell ohne Voluten von Kanawat. Nach Durm. (Zu S. 486.)

In Syrien, das schon seit de Vogüés großem Werk in unseren Gesichtskreis getreten ist, besitzen Palmyra (Tadmor), Heliopolis (Baalbek) und Gerasa (Dscherasch) gewaltige Reste von „barocken“ Gebäuden der römischen Kaiserzeit, die man beim ersten Anblick geneigt sein könnte, dem 17. oder gar dem 18. Jahrhundert n. Chr. zuzuschreiben. Schwülstig in den Formen, überladen im Beiwerk, aber groß in den Verhältnissen und kräftig-malerisch in der Gesamtanlage, zeigen auch sie einen Weg, den spätere Jahrhunderte selbständig wieder betreten haben.

Palmyra liegt nordöstlich von Damaskus. Der große, von mächtigem Säulenhof umgebene Sonnentempel, zu dem ein Hallengang von vier korinthischen Säulenreihen hinanführt, bildet den künstlerischen Mittelpunkt der einst blühenden Stadt. Die Säulen der mittleren Reihe sind auf ihrer Drittelhöhe mit vorspringenden Kragsteinen versehen, die jedenfalls bestimmt waren, Standbilder zu tragen (Abb. 518 a): auch dieses ein im Mittelalter aufgenommenes Motiv. Die Torbogen mit dem flachen Fugenschnitt ihrer Wölbsteine, der Tempeleingang, der sich pylonenartig zwischen die Säulen klemmt, und die Grabtürme vor der Stadt zeigen manche Besonderheiten der östlichen Kunstwelt. Die große Säulenstraße aber gehört als solche zu den eindrucksvollsten Überbleibseln des griechisch-römischen Altertums.

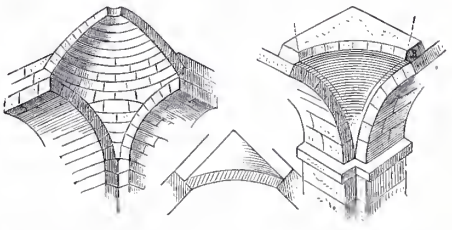


Abb. 522. Zwickelbildungen im Übergang zum Gewölbe, von Gerasa und vom Mäandertal. Nach Durm. (Zu S. 486.)

Baalbek liegt nördlich von Damaskus am Libanon. Fraubergers Prachtwerk vermittelt uns auch daheim den Genuß seiner Prachtbauten. Der große Haupttempel war wohl dem höchsten Himmelsgotte geweiht. Eine breite Propyläenhalle führte in einen sechsseitigen Vorhof, dessen breite, mit vier Säulen geöffnete Seitensäle mit Kreuzgewölben bedeckt waren. Den großen zweiten, vierseitigen Hof umgab eine korinthische Pilaster- und Nischenarchitektur. Der eigentliche Tempel war von allen Seiten von einer korinthischen Säulenhalle (10:18 Säulen) umgeben, von denen noch sechs mit ihrem reich gegliederten und verzierten Gebälk

aufrecht stehen. Der kleinere „Sonnentempel" war auf hohem römischen Unterbau von einer korinthischen, an der vorderen Schmalseite verdoppelten Säulenhalle umgeben, aus deren Deckenfeldern Brustbilder von Kaisern und Göttern herabblickten. Prachtvoll verziert sind die Pfosten der Eingangstür zur Zella, die mit einem durch Bogen gegliederten Tonnengewölbe bedeckt war. Der eigentliche Musterbau des antiken Barockstiles aber ist der kleine Rundtempel zu Baalbek (Abb. 519 und 520). Die Außenwand der kreisrunden Zella ist durch Nischen gegliedert, deren oberes Halbrund von ebenso gebogenen Bekrönungsgesimsen überragt wird. Im Fries hängen Kranzgewinde. Die glattstämmigen korinthischen Säulen der Ringhalle tragen ein Gebälk, das nicht in konvexer Rundung der Zella parallel läuft, sondern in den Säulenzwischenräumen konkav zur Zellamauer zurückspringt. An der Eingangsseite unterbrach eine geradlinige viersäulige Vorhalle nicht eben glücklich dieses anmutig barocke Dekorationssystem.

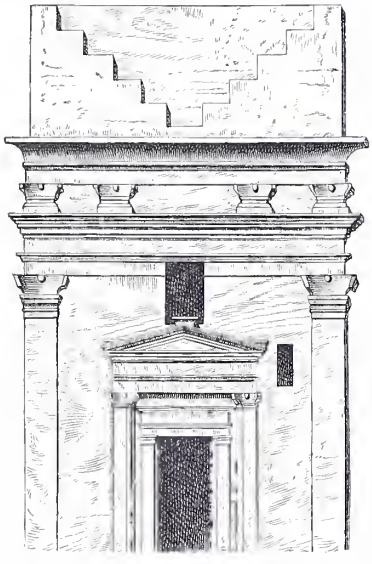


Abb. 523. Nabatäische Grabfassade zu Petra. Nach Puchstein.

Südlich von Damaskus haben sich zunächst in Gerasa reiche Ruinen römischer Prachtbauten erhalten: ein großer korinthischer Peripteraltempel, zwei Theater, eine Säulenstraße und ein dreibogiges Prachttor, dessen Säulenschäfte eigentümlicherweise wie auf Grabstelen der alten Vasenmalerei (S. 277, Abb. 299) unten über der Basis von emporstrebenden Akanthusblättern umschlossen werden (Abb. 518b).

Auch an den Bauwerken des eigentlichen Haurân, zwischen Damaskus und Gerasa, die wir durch die Werke von J. G. Wetzstein und M. de Vogüé kennen, finden sich auffallende Erscheinungen: in Kanawat Säulen mit aus den Schäften vorspringenden Konsolen (Abb. 518c) und mit Kompositkapitellen, denen die Voluten fehlen (Abb. 521); am Tempel zu Musmiye das aufgebogene Gebälk über dem mittleren, verbreiterten Säulenzwischenraum. Besonders wichtig aber sind die Ruinen des Haurân und Gerasas, denen sich einige Reste im Mäander- und Hermostale anreihen, für die Geschichte der Überkuppelung von Bauräumen. Setzen wir die Kunst, durch Keilsteine eine richtige Kuppel zu wölben, voraus, so ist die Überwölbung eines kreisrunden Raumes eine gegebene Sache, die keine besonderen Schwierigkeiten macht. Die Überwölbung eckiger, zumal quadratischer Räume aber erfordert ein besonderes Übergangssystem. Im Haurân kommen an Bauten des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. Kuppeln über quadratischem Grundriß vor, bei denen die Lücken durch übereck gelegte Steinplatten ausgefüllt sind, die erst ins Achteck, dann ins Sechzehneck übergeführt sind. Auch in Rom half man sich, z. B. beim sogenannten Tempel der Minerva Medica (S. 482) und in den Caracallathermen, noch damit, daß man den zwickelartigen Übergang durch fortschreitende Vorkragung wagerechter Schichten erzielte, was um so eher erreichbar war, als es sich hier nicht um Viereck-, sondern um Vieleckräume handelte. Die Leistungen der Baumeister in Rom auf diesem Gebiete erscheinen, wie Durm sagt, als „schüchterne Versuche" gegenüber der Findigkeit der etwa gleichzeitigen Baumeister des Ostens (Abb. 522). Hier tritt uns bei der Einwölbung von Bogenstellungen quadratischen Grundrisses zum ersten Male das sphärische Dreieck (Zwickel, Pendentif) in richtiger Ausbildung

entgegen. In Gerasa sind solche Zwickel aus Schnittsteinen hergestellt, im Mäandertale fand man an einem Backsteingewölbe die Zwickel aus Formsteinen gebildet. „Es sind noch keine Leistungen großen Stiles", sagt Durm, „aber wir dürfen in ihnen die Vorstufen von Agia Sofia und St. Peter begrüßen."

Endlich müssen wir noch einen Blick auf die Felsengräber des Ostens werfen. Die allmähliche Entwickelung zum „Barock" läßt sich hier besonders deutlich verfolgen. Die sogenannten Gräber Absaloms, Zacharias' und Jakobs im Kidrontale bei Jerusalem, die allerdings der vorhadrianischen Zeit angehören, zeigen, von ihrem Aufbau abgesehen, der z. B. am Grabe des Zacharias in eine Pyramide ausläuft, noch ziemlich reine dorische und ionische Einzelformen. Doch bildet die ägyptische Hohlkehle nicht selten den Abschluß. Am barocksten im vollen Sinne des Wortes erscheinen die späteren Felsengräber von Petra zwischen dem Toten Meere und dem Golf von Akabah. Die aus dem Felsen gehauenen Prachtfassaden vor den unscheinbaren Grabkammern, die manchmal auch als Tempel erklärt werden, steigen, oft mächtig in die Breite gezogen, bis zur Höhe von 30 m empor. Der Streit über ihr Alter ist durch die neueren Untersuchungen von Puchstein, Brünnow, Domaszewsky und Dalman so gut wie erledigt. Die ältesten gehen in die nabatäischen Zeiten zurück, deren Grabfassaden mit ihren altorientalischen Stufenbekrönungen und den schmucklosen konkaven Kelchkapitellen ihrer Pilasterarchitektur noch einem unausgegorenen Mischstil angehören (Abb. 523). Bis zum Beginn unserer Zeitrechnung wurden diese Fassaden allmählich, oft willkürlich (S. 384), hellenisiert. Römisch wurde dieser Teil Arabiens erst 106 n. Chr. Ob die barock wirkenden hellenistischen Fassaden vor oder nach dieser Zeit entstanden sind, tut wenig zur Sache. Die Fassadengliederung erstreckt sich oft über zwei Stockwerke. Am berühmtesten ist die von einigen als Isistempel angesehene, von den Arabern als Hazne-Firun (Schatzhaus des Pharao) bezeichnete Fassade von Eg-gera. Im unteren Stockwerk tritt aus der reichen korinthischen Säulenarchitektur ein breitgegiebeltes Eingangsportal hervor (Abb. 524); im oberen Stockwerk ist die Giebelspitze ausgeschnitten, und im Ausschnitt steht ein Rundtempelchen (wie es ähnlich in Boscoreale [Taf. 74a] gemalt war), dessen krönende Spitze den Giebel überragt. Gerade das Alter dieser Fassade wurde früher sehr verschieden angegeben. Dalman hat sie in seiner jüngsten Schrift darüber dem ersten christlichen Jahrhundert zugeschrieben. Erheblich später ist die von ihr abhängige Fassade von Ed-der (Abb. 525), die in ihrem unteren Teil nicht so einheitlich zusammengefaßt ist wie jene, übrigens noch mit altnabatäischen Kapitellen versehen ist.

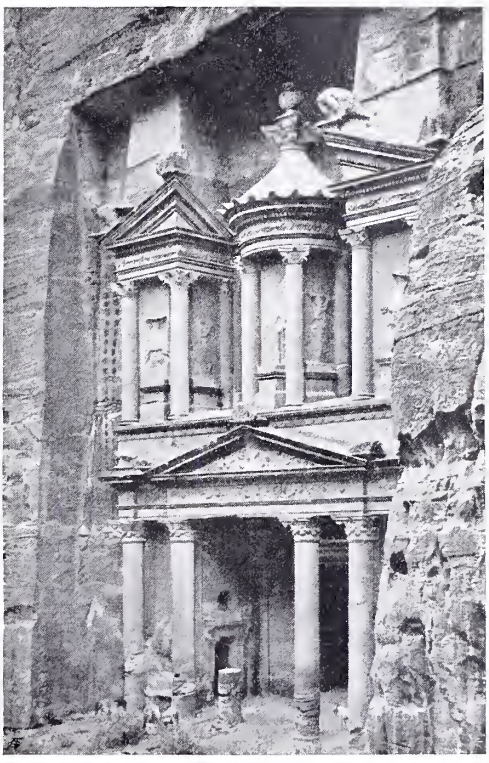


Abb. 524. Felsenfassade Hazne-Firun von Eg-gera in Petra. Nach Dalman.

Durch alle Willkür und Phantastik aber leuchten die Grundformen der hellenistisch-römischen Baukunst hindurch, als deren tönende Schlußphrase dieser Stil erscheint.

Weniger entwickelungsreich, aber nicht minder lehrreich und prächtig als im fernen Osten tritt uns die hellenistisch-römische Baukunst in Nordafrika entgegen, dessen mächtigste Ruinenstätten erst der späteren Kaiserzeit angehören. Auf die römisch-ägyptische Kunst wollen wir nicht zurückkommen. Ist der sogenannte „Kiosk" zu Philä (S. 107, Taf. 11a), so wenig hellenistisch-römische Elemente er verarbeitet hat, doch eine anmutige Schöpfung Trajans! Nur der eigenartigen Mischkunst sei hier gedacht, wie sie uns in dem von Bissing veröffentlichten Grabe von Kom-esch-Schugafa zu Alexandria in Architektur und Plastik entgegentritt. Eigentümlich ist, daß die ägyptischen und die hellenistisch-römischen Elemente der Zierkunst hier unverschmolzen nebeneinanderstehen. Das Grab gehört der Zeit zwischen Vespasian und Hadrian an.

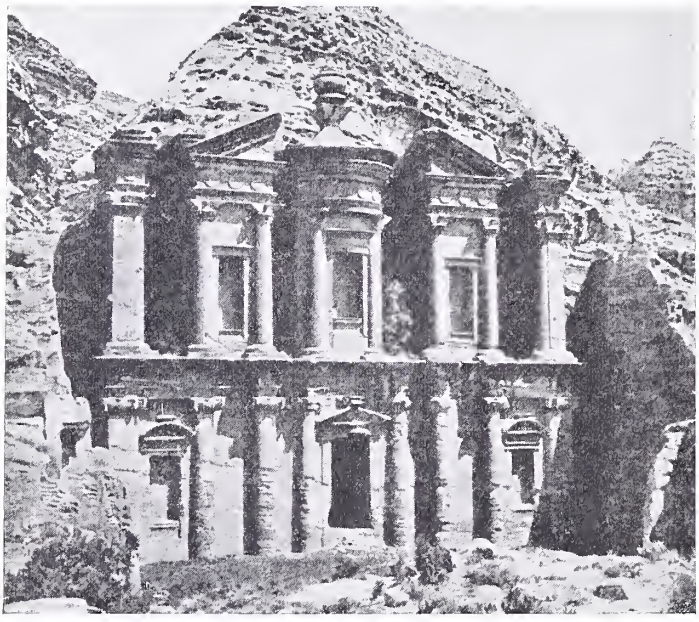


Abb. 525. Felsenfassade von Ed-der in Petra. Nach Dalman. (Zu S. 487.)

Die Römerbauten von Tunis hat Gauckler, alle nordafrikanischen hat Cagnat in französischer, Schulten in deutscher Sprache zusammenfassend geschildert. An der Stätte des alten Karthago, aus dessen punischer Vergangenheit nur wenig Reste übriggeblieben sind, sind aus römischer Zeit z. B. der gewaltige Aquädukt Hadrians, das schöne Theater, das mächtige Amphitheater (zu El Djem) und die Thermen des Antoninus Pius erhalten. Reicher an künstlerischen Gebäuden sind die Ruinen von Thugga (Dugga) und Sbeitla (Sufetula). Der Kapitolstempel von Thugga ist ein römischer Podiumtempel mit vier Säulen breiter korinthischer Vorhalle. Die inwendige Rückwand der Zella zeigt drei Nischen, von denen die mittlere im Halbkreis geschlossen ist. Drei gesonderte Tempel nebeneinander aber hatten Jupiter, Juno und Minerva in Sbeitla. In die Bogenhallen des Tempelbezirks führte ein Prachttor. Dreitorig sind die Triumphbogen zu Thugga, Sbeitla und Haidra. Das weitgedehnte Ruinenfeld von Timgad (Colonia Marciana Trajani Thamugadi) in Algier hat dank den französischen Ausgrabungen, über die Ballu, Cagnat und andere berichtet haben, eine Bedeutung erlangt, die der Pompejis kaum nachsteht. So weit das Auge reicht, ragen wiederaufgerichtete Säulen über den freigelegten Grundmauern auf. Der dreitorige Trajansbogen (Taf. 79) ist bereits mit vorspringenden Freisäulen geschmückt. Auf dem Kapitol stehen die gewaltigen Säulen der Vorhalle des römischen Neptuntempels. Weiteren Tempeln reihen sich das Theater, die Thermen, die Bibliothek und zahlreiche prächtige Privathäuser an.

Nächst Timgad ist Tebessa die wichtigste der zahlreichen Ruinenstätten Algeriens. Der Minervatempel von Tebessa gehört mit seiner vier Säulen breiten, zwei Säulen tiefen korinthischen Vorhalle, mit den Wandpilastern seiner Zella und den schweren Verzierungen seines Frieses, trotz seiner fehlenden Giebel, zu den besterhaltenen Römertempeln Afrikas. Das Tor des Caracalla zu Tebessa aber, das Durchgangsbogen nach allen vier Seiten hat und jede Bogenseite mit einem vortretenden Säulenpaare geschmückt zeigt, im ganzen also sechzehn Säulen trägt, gehört zu den eindrucksvollsten Bauten seiner Art.

Wenn wir von den alten Römern nichts weiter wüßten, als was die Trümmer ihrer Baukunst an den Nord-, Ost-, West- und Südgrenzen der ihnen bekannten Welt uns vor Augen führen, so würden wir doch bewundernd die Wucht und den Großsinn ihres Wollens und ihres Könnens ahnen.

2. Die Malerei der römischen Kaiserzeit.

Die Malerei der römischen Kaiserzeit ist zunächst Wandmalerei. Auch die wenigen römischen Maler dieser Zeit, deren Namen überliefert worden, wie Fabulus (Famullus), der im Goldenen Hause Neros gemalt haben soll, Cornelius Pinus und Attius Priscus, die Vespasian beschäftigte, werden nur als Wandmaler genannt, und Wandgemälde sind auch die jetzt verblaßten oder zerstörten altrömischen Malereien vom Tiberstrande, die nur in den Veröffentlichungen des 17. und 18. Jahrhunderts von Holstenius, Penna, Bartoli und Ponce noch erhalten sind. Besser aber als die römische kennen wir die kampanische Wandmalerei dieser Zeit; am besten die pompejanische, die im größten Umfange wieder aufgedeckt, beschrieben, veröffentlicht und entwickelungsgeschichtlich untersucht worden ist. Die Veröffentlichung kampanischer Wandgemälde begann schon im 18. Jahrhundert mit dem großen Werke der herkulanischen Akademie. Im 19. Jahrhundert folgten unter anderen die Werke von Zahn, Ternite, Raoul Rochette, Niccolini und Presuhn. Um die Untersuchung dieser reichen Kunstwelt, die uns tiefe Einblicke in das Wesen der Kunst ihrer Zeit gestattet, haben sich besonders Helbig und Mau, Sogliano und Brizio, Winter, Rodenwaldt und Ippel, zuletzt namentlich Paul Herrmann durch sein großes Werk über sie verdient gemacht.

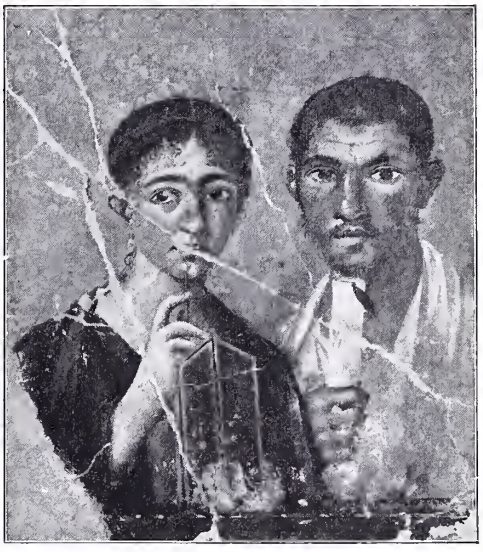


Abb. 526. Doppelbrustbild des Paquius Proculus und seiner Gemahlin. Wandgemälde aus Pompeji im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 490.)

Die Ausgrabungen zeigen überall, daß zu Anfang der Kaiserzeit die Innenwände der Gebäude fast durchweg mit einem prächtigen, in leuchtenden Farben prangenden Stucküberzug geschmückt waren, über dessen vielumstrittene malerische Technik wir uns bereits (S. 292, 343, 437, 455—456) ausgesprochen haben.

Betrachten wir diese ganze Kunstübung als eine dekorative Betätigung der Baukunst, so werden wir durch die Mannigfaltigkeit der bald mehr körperlich, bald mehr flächenhaft, bald mehr natürlich, bald mehr phantastisch wirkenden gemalten Baugerüste, die nach wie vor die Hauptgliederung der Wände bilden, durch die reiche Pracht und den symmetrischen oder

rhythmischen Wechsel in den Farben der einzelnen Wandfelder, sowie durch die Fülle von Ziermotiven, die sich über die Wände hinziehen, stets aufs neue gefesselt werden. Sehen wir die Gemälde dagegen mit dem Auge des Malers an, so werden wir nicht minder überrascht sein durch die unendliche Fülle figürlicher, landschaftlicher und stillebenartiger Einzeldarstellungen, die über die Wände zerstreut sind, werden aber auch sofort die Mannigfaltigkeit der Verbindungen bemerken, die diese Einzeldarstellungen mit der mehr oder weniger architektonischen Wanddekoration eingegangen sind. Die Figurengemälde schließen kein Darstellungsgebiet aus. Außerordentlich selten freilich kommen eigentliche geschichtliche Gemälde vor. Weitaus die Mehrzahl aller herkulanischen und pompejanischen Figurenbilder sind der griechischen Götter- und Heldensage in der Gestalt, die sie durch die Dichtung gewonnen haben, entlehnt. Zahlreich sind auch die idealen Sittenbilder vertreten, die Helbig als „hellenistisches Genre" bezeichnet hat: Liebesszenen, Gelage, gottesdienstliche Handlungen, musikalische und andere Unterhaltungen. Frauen machen sich mit kleinen Liebesgöttern zu schaffen, Dichter, Musiker und Schauspieler üben ihre Künste. Die wirklich aus dem täglichen Leben gegriffenen Bilder in der Tracht jener Tage knüpfen meist an das geschäftliche Treiben des Volkes an und verraten ihren einheimischen Ursprung durch ihre unkünstlerische Auffassung oder Ausführung. Eigentliche Bildnisse sind seltener; doch kommen hier und da prächtige Stücke dieser Art vor, wie das Doppelbrustbild des Paquius Proculus und seiner Gemahlin, das, jetzt im Museum zu Neapel, an überzeugender Lebenswahrheit seinesgleichen sucht (Abb. 526). Die Landschaft wird in allen Gattungen gemalt: von der großen Landschaft mit mythologischer Staffage oder mit heiligen Bäumen bis zu dem aus wenigen Blumen bestehenden Vordergrundsbildchen, von der einsamen, nur durch wilde Tiere belebten Felsenlandschaft bis zu Ludius' (S. 496) „Seestädten", „Villen" und Gartenanlagen, die, in allen Größen, reich mit Menschen und Götterbildern, mit Schiffern und Eseltreibern, mit dem ganzen Strand- und Straßenleben des Südens ausgestattet, bald ganze Wände füllen, bald als umrahmte Tafelbilder erscheinen, bald wie lockere Ornamente auf den farbigen Grund gesetzt sind. Daß diese den italienischen Villengegenden entlehnten Landschaften, als deren Erfinder Plinius den Maler Ludius (heute meist Studius gelesen) zur Zeit des Kaisers Augustus bezeichnet, sich als jüngere Gattung jenen älteren hellenistischen, sakralen und idyllischen Landschaften anreihen, auf die Vitruv hingewiesen, hat im Sinne früherer Ausführungen des Verfassers dieses Buches neuerdings Rostowzew wieder dargetan. Bilder aus der wilden und zahmen Tierwelt, wie sie die Erde, die Luft und das Wasser bevölkert, leiten hinüber zu kleinen malerischen Zusammenstellungen aus Küche und Vorratskammer,

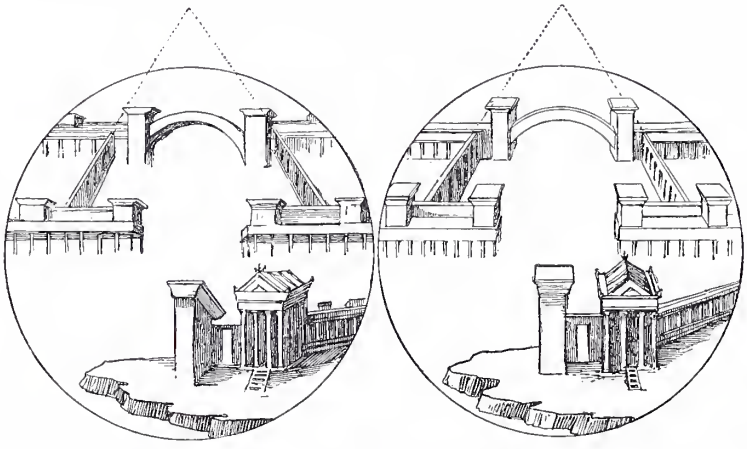


Abb. 527. Kampanische Hafenlandschaft, im Museum zu Neapel; links mit ihrer tatsächlichen, rechts mit ihrer nach Maßgabe des wesentlichen Augenpunktes berichtigten Perspektive. Nach K. Woermann, „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker".

vom Schreibtisch und vom Opferaltar. Die Gestalten und Gegenstände sind bald im völligen räumlichen Zusammenschluß, bald vor einfarbigem Grunde ohne jede Raumandeutung dargestellt. Die Linienperspektive der Landschaften pflegt annähernd richtig empfunden, niemals aber mit wissenschaftlicher Genauigkeit durchgeführt zu sein. Unsere Abbildung 527 einer Landschaft des Neapeler Museums mit ihrer tatsächlichen und ihrer berichtigten Perspektive mag dies beweisen. Wo der natürliche Himmel sich über die Landschaft spannt, kommt die Beobachtung, daß er, blau im Zenit, je nach der Tageszeit am Horizont weißlich, hellgelb oder rötlich erscheint, oft genug richtig zum Ausdruck. Das Licht pflegt gleichmäßig klar und heiter zu sein. Einheitlicher Schattenfall ist oft genug im Sinne des natürlichen Lichtfalles der Wand, auf die die Bilder gemalt worden, festgehalten. Gerade in den Villenlandschaften pflegen die Schlagschatten eine Rolle zu spielen. Von weitergehenden atmosphärischen Stimmungen aber ist kaum die Rede. Selbst rötliche Himmelsstimmungen, die als Abend- oder Morgenrot erscheinen, entspringen in der Regel wohl nur dem Bedürfnis des dekorativen farbigen Zusammenhanges, und auch das vielgenannte „einzige Nachtstück" der kampanischen Wandmalerei, die Darstellung des hölzernen Pferdes vor Troja im Museum von Neapel, würde vielleicht weniger nächtlich gefärbt erscheinen, wenn man nur seine Farbengebung in bezug auf die Wände und die Gegenstücke, zu denen es gehörte, untersuchen könnte. Daß Mau in einigen aus dekorativen Gründen gelblich getönten Darstellungen Mondscheinbilder erkennen wollte, war sicher ein Irrtum.

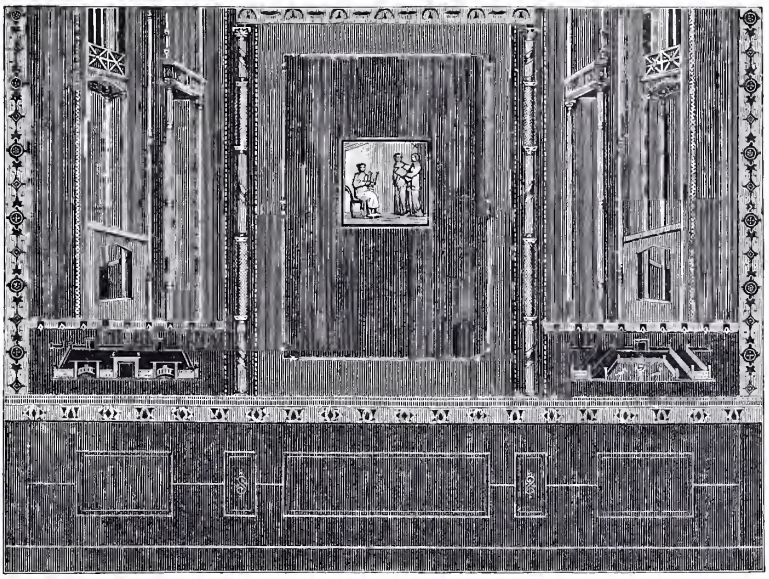


Abb. 528. Wand „dritten Stils" aus der „Casa del citarista" zu Pompeji. Nach Mau. (Zu S. 493.)

Ganze Wände werden nach wie vor besonders in Gartensälen und an Gartenmauern mit großen Landschaftsdarstellungen gefüllt. Umrahmte Tafelbilder, die in der Regel einen geschlossenen landschaftlichen oder baulichen Hintergrund zeigen, treten deutlich in der Mitte der Wandfelder, oft auch nicht minder deutlich an Architekturteilen aufgestellt, angeheftet oder angehängt hervor. Im Baugerüst, das die Felder umspannt, aber sitzen und stehen einzelne Gestalten jeglicher Art auf Sockeln und Simsen, lehnen an Säulen und Laibungen oder wiegen sich auf Schnörkeln und Ranken; und auch in den Wandfeldern selbst werden die umrahmten Tafelbilder oft genug durch jene schwebenden Gestalten oder Gruppen ersetzt, die der kampanischen Wandmalerei einen besonderen Reiz verleihen. Gerade diese geflügelten oder ungeflügelten mythologischen oder frei erfundenen Idealgestalten, die frei an den Wänden

einherschweben, atmen jene zierliche Anmut und Leichtigkeit, die den Gesamteindruck der pompejanischen Kunst beherrschen. Unsere vortreffliche Farbentafel 80 stellt die schwebende Gruppe eines pinienbekränzten Satyrs und einer den Thyrsos tragenden Bacchantin aus der Casa dei dioscuri in Pompeji dar. Das schöne Bild befindet sich jetzt im Museum zu Neapel.

Die Entwickelung der kampanischen Wandmalerei haben wir bereits bis zum Augusteischen Zeitalter herab verfolgt (S. 462—463). Eine untere Zeitgrenze gibt das Jahr 79 n. Chr., in dem Herculaneum und Pompeji vom Vesuv verschüttet wurden. Es handelt sich hier also höchstens um etwa hundert Jahre. Zwei verschiedene Stilarten beherrschen diesen Zeitraum. Um 50 n. Chr. hat die jüngere die ältere abgelöst. Aber diese Zeitgrenze bildet keinen scharfen Abschnitt. Der „dritte" und der „vierte" Stil (S. 454 und 470), wie wir sie seit Mans Untersuchungen bezeichnen, wachsen nicht auseinander hervor, sondern knüpfen beide unmittelbar an den „zweiten", den „Architektur"-Stil, an, den wir bereits kennen gelernt haben.

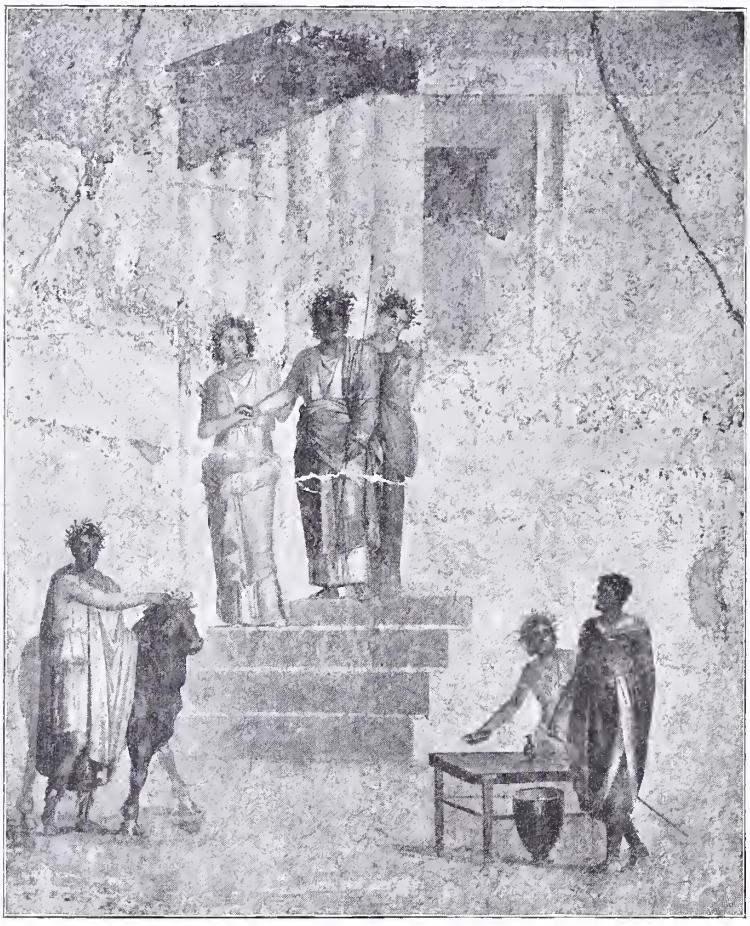


Abb. 529. Jason vor Pelias. Pompejanisches Wandgemälde. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 494.)

Der „dritte" betont die flächenhaften Bestandteile des zweiten; er setzt die Wände als solche wieder in ihr Recht ein, verwandelt die Säulen und Simse manchmal geradezu in Streifen und Bänder und vergrößert, indem er die perspektivische Erweiterung verschmäht oder doch beschränkt, die Flächen der einzelnen Wandfelder. Der „vierte" Stil dagegen bildet die phantastischen Architekturelemente des „zweiten" weiter. Er entkleidet die Trennungsglieder nicht, wie der „dritte" Stil, ihrer architektonischen Charakteristik, sondern setzt eine deutliche, aber willkürliche, spielend leichte und perspektivisch vertiefte Architektur an die Stelle der „allenfalls" möglichen gemalten Architektur des zweiten Stils.

Der dritte Stil verrät ferner eine Vorliebe für natürlich gebildete und gefärbte Pflanzenranken auf hellem Grunde, für straffgespannte Hängekränze und für Flachornamente in den

Taf. 80. Satyr und Bacchantin. Pompejanisches

Nach einer Aquarell-Kopie

ches Wandgemälde im Museum zu Neapel.

Kopie von K. Otto.

Trennungsstreifen; der vierte Stil aber kehrt zu den stilisierten Pflanzenranken des zweiten Stils, zu ihren schillernden Farben auf dunklem Grunde und zu ihrer Verknüpfung mit lebenden Gestalten zurück. Den „dritten Stil" vergegenwärtigt uns z. B. die abgebildete (Abb. 528) Wand aus der „Casa del citarista", dem vierten gehört die abgebildete Wand (Taf. 75 a) aus der „Casa di Sirico" in Pompeji an.

Hatte der dritte Stil schwarze Sockel, zinnoberrote Hauptflächen und weiße obere Wandteile bevorzugt, hier und da aber auch violette Sockel, blaue oder gelbe, seltener grüne Hauptfelder gewählt, so wurde die Zusammenstellung von Gelb, Rot und Schwarz im vierten Stil häufiger. Der Zweiklang Gelb und Himmelblau trat hinzu; das Violett verschwand; das Zinnoberrot machte braun- oder dunkelroten Farben Platz. Erschienen die Trennungsstreifen des dritten Stils weiß oder weißlich mit violetter, gelber, grüner Ornamentierung, so prangten die Bauglieder im vierten Stil, wahrscheinlich vergoldet gedacht, durchweg in gelber Farbe. Der Gesamteindruck der Wände des dritten Stils ist ruhig, kühl und vornehm; die Wände des vierten Stils wirken warm und reich, aber auch spielend und phantastisch.

Abb. 530. Die drei Grazien. Pompejanisches Wandgemälde im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 496.)

Eine ältere Abwandlung des dritten Stils wird als „Kandelaberstil" bezeichnet. Die Teilung der Wände durch Kandelaber, die in dieser Stilart grün gefärbt erscheinen, wird hier, wie in der Casa dei Capitelli figurati zu Pompeji, zu einem unterscheidenden Merkmal.

Die Haupthäuser des dritten Stils in Pompeji sind die Casa del citarista, das Haus des Cäcilius Jucundus und das Haus des M. Spurius Mesor. Die große Mehrzahl der pompejanischen Häuser gehört dem vierten Stil an. Daß auch die Stuckarbeiten dieses Stils sich der Malerei anschlossen, zeigt die abgebildete reiche Wand des Hofes der Stabianer Thermen zu Pompeji (Taf. 75 b).

Daß der dritte Stil aus Alexandrien stammt (S. 470), wird durch ägyptische Anklänge in seiner Dekoration und durch ägyptisierende Gestalten in seinen bildlichen Darstellungen bewiesen (S. 495). Daß der vierte Stil, wie behauptet worden, in Rom von Italienern für Italien ausgebildet worden sei, ist der ganzen Entwickelungsgeschichte der antiken Kunst nach unwahrscheinlich. Mag er nun ebenfalls aus Alexandrien, aus Kleinasien oder aus Antiochien in Syrien stammen: daß er eine letzte Stufe helleniſtischer Dekorationskunst bezeichnet, ist unzweifelhaft. Wenn bei der Anordnung der frei in dem gemalten Baugerüste und der in ihnen auftretenden Personen in einigen Fällen Bühnenerinnerungen nachklingen, so ist es doch untunlich, deswegen, wie man getan hat, seinen ganzen Ursprung in der Bühnenkunst zu suchen. Übrigens kann der Tadel Vitruvs sich, nach der Lebenszeit dieses Schriftstellers zu schließen, nicht auf den wirklichen vierten Stil, sondern nur auf die Ausläufer des zweiten Stils beziehen, wie sie uns in den Wänden des Farnesinahauses entgegentreten.

Bestätigt wird unsere Auffassung der Entwickelung des dritten und vierten Stils durch die Betrachtung der ihnen eingefügten Gemälde. Im dritten Stil hat sich in den Mittelfeldern

der Wände meist der gemalte, kapellenartige Aufbau als Träger des Hauptbildes erhalten. Mit Vorliebe werden in dieser Umrahmung große Landschaftsbilder mit mythologischen Vorgängen, einfachen Opferhandlungen oder heiligen Bäumen dargestellt. Auch die Hauptgemälde aus der griechischen Götter- und Heldensage lieben landschaftliche und bauliche Hintergründe, die jedoch nicht selten dem einfachen weißen Grunde weichen. Die Gestalten, die oft etwas locker und haltlos im Raume verstreut erscheinen, sind ausgeprägte Idealtypen, oft von feierlich strenger Haltung, von griechischen Zügen, von gemessenen Bewegungen, von reicher Bekleidung mit wohlstudiertem Faltenwurf. Ihre Abhängigkeit von dem etwas früheren und gleichzeitigen altertümelnden Stil der Plastik, wie die neuattische Schule und die Schule des Pasiteles ihn ausgebildet hatten, ist unverkennbar. Dabei schließen die hellen, kühlen Farben sich ohne ausgeprägte Schattenbildung in gelben, violetten, blauen und grünen Tönen, denen nur ab und zu ein kräftiges Rot sich gesellt, der dekorativen Farbenwirkung der Wände an, auf denen sie stehen; und ihre feine, spitze Malweise erscheint sorgfältig, aber auch etwas trocken und langweilig. Hierher gehören in Pompeji die Wandgemälde des Hauses des M. Epidius Sabinus: „Die Befreiung der Hesione durch Herakles", „Hippolyt und Phädra", „Diana und Aktäon" und, mit griechischen Inschriften versehen, auf schwarzem Grunde „Herakles und die Musen". Hierher gehören aber vor allem zahlreiche Bilder, die, losgelöst, ins Museum von Neapel gebracht worden sind: z. B. aus dem Hause „dell' amore punito" die „Bestrafung des Eros" und „Ares und Aphrodite", aus dem Hause des Cäcilius Jucundus die „Iphigenia auf Tauris", aus der „Casa del Centauro" die beiden großen, auf weißen Grund gestellten Gemälde „Herakles und Nessos" und „Meleager und Atalante", aus einem später ausgegrabenen Hause die beiden Gemälde, von denen sich Kopien Gilliérons im Archäologischen Museum zu Halle befinden: „Jason vor Pelias" (Abb. 529) und „Pan mit den Nymphen". Diese gehören zu der von Herrmann im Zusammenhange gewürdigten, im Museum zu Neapel befindlichen Folge aus dem Hause Regio IX, Insula 5, N. 18, von deren übrigen Bildern „Herakles und Nessos", „Paris und Helena", „Medea" und „Phädra" genannt seien. Charakteristische mythologische Landschaften dieses Stiles sind die Bilder an den vier Wänden eines 1889 ausgegrabenen Zimmers: „Der Sturz des Ikaros", „Pallas Athene und Marsyas",

Abb. 531. Stuckdecke aus dem „weißen Grab" an der Via latina in Rom. Nach Photographie. (Zu S. 497.)

„Herakles im Garten der Hesperiden" und „Ein heiliger Baum mit Opfernden". Das Marsyasbild zeigt, daß gelegentlich auch in der kampanischen Wandmalerei zwei aufeinander folgende Vorgänge einer Handlung in einem einzigen landschaftlichen Rahmen dargestellt wurden. Die ägyptisierende Neigung dieses Stiles aber spiegelt sich z. B. in den ägyptischen Gestalten eines Zimmers des Hauses des Vesonius Primus wider.

Die große Masse aller pompejanischen Gemälde gehört dem vierten Stile an. Die Zeichnung ist hier kecker und frischer, die klassische Strenge der Züge weicht sinnlicherem Eigenleben; das Nackte heischt seine natürlichen Rechte; die Landschaft tritt zurück, verbindet sich aber in den knapperen Hintergründen inniger mit der figürlichen Hauptdarstellung; die Färbung wird satter und reicher, die Pinselführung weicher und breiter, aber auch körperlicher. Weniger in den umrahmten Bildern der Hauptfelder als in den Architekturen, den freien Gestalten und den dekorativ angebrachten Stilleben, wie den Fisch- und Geflügelstücken des „Macellum", erscheint jene schillernde Malweise, die nur mit nebeneinandergestellten, erst im Auge des Beschauers sich verschmelzenden Farbenflecken und Pinselstrichen arbeitet. Schon im zweiten Stil sahen wir eine ähnliche malerische Behandlung (S. 460). Der dritte Stil verschmähte sie seiner altertümlichen Strenge zuliebe. Der vierte Stil schwelgte in ihr, schloß aber andere, plastischer modellierende Malweisen keineswegs aus. Beide Malweisen pflegen in künstlerisch reifen Zeiten einander abzulösen. Die eine von ihnen ist nicht illusionistischer als die andere; nur suchen sie die Täuschung mit verschiedenen Mitteln zu erreichen: die eine durch die Ausbildung der räumlichen Plastik, die andere durch die Betonung der im Lichte schillernden Oberfläche. Wie die Unterschiede des vierten vom dritten Stil sich auch in mythologischen Figurenbildern bemerkbar machten, zeigt z. B. der Vergleich der beiden Bilder „Odysseus und Penelope", von denen das aus der „Casa dei Cinque Scheletri" im Museum von Neapel dem dritten, das andere, das sich noch im „Macellum" zu Pompeji befindet, dem vierten Stil angehört. Von der auf Nikias zurückgeführten Darstellung „Jo, Argos und Hermes" gehört das der Casa di Livia zu Rom (S. 460; Taf. 53) dem zweiten, das aus der „Casa del citarista" im Museum zu Neapel dem dritten, das im „Macellum" zu Pompeji dem vierten Stile an. Lehrreich für die Anknüpfung des vierten Stiles an den zweiten aber sind die berühmten Bilder aus der Basilika zu Herculaneum, die Winter dem zweiten Stil zuschreibt, Mau und Herrmann aber für den vierten in Anspruch nehmen; die großen Prachtbilder des Museums zu Neapel, die die Auffindung des Telephos durch Herakles, Theseus mit dem getöteten Minotauros und den befreiten Kindern, den Zentauren Chiron darstellen, wie er den jungen Achill im Leierspiel und den Satyr Marsyas, wie er den jugendlichen Olympos im Flötenspiel unterrichtet.

Abb. 532. Mosaik aus der Villa Hadrians, im Vatikan zu Rom. Nach Photographie. (Zu S. 499.)

Zu den berühmtesten mythologischen Gemälden des vierten Stils gehören auch die Bilder aus der „Casa del poeta tragico", jenes vielbesprochene „Opfer der Iphigenie" (S. 297, Abb. 321), „Admet und Alkestis", „Die Hochzeit des Zeus", „Die Entlassung der Briseïs" und die „Abfahrt der Chryseïs oder „Entführung der Helena" im Museum von Neapel und die Darstellung,

wie Theseus Ariadne verläßt, die an ihrer Wand in Pompeji belassen worden. Auch das auf Athenion zurückgeführte Gemälde der Entdeckung des jungen Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes (S. 348, Abb. 373) gehört hierher. Von den Liebesgeschichten der Götter ist die Darstellung des Parisurteils oft wiederholt. Die „Strafe des Eros" und der „Erotenverkauf" im Neapeler Museum, das „Erotennest" in der Casa del poeta kennzeichnen das tändelnde „hellenistische Genre". Die drei Grazien im Museum von Neapel (Abb. 530) gehen auf eine Gruppe zurück, die die Künstler der Renaissancezeit zur Nachahmung gereizt hat und immer noch Nachahmer findet.

Häufig sind die Lichtgottheiten, Apollon und seinesgleichen, nicht selten aber auch andere Götter, wie Zeus auf einem herkulanischen Bilde, mit dem Strahlenkranz oder Nimbus versehen, der als Heiligenschein in die christliche Kunst übergegangen ist, übrigens schon in der Vasenmalerei der Zeit Alexanders des Großen durchaus keine Seltenheit war, ja in plastischer Ausführung schon am Helios des hellenistischen Tempels von Troja vorkam. Unter den schwebenden Einzelgestalten und Gruppen spielen, außer den eigentlichen Flügelgestalten, wie den Siegesgöttinnen, den Amoretten und den Psychen, auch Satyrn und Bacchantinnen neben anderen, nicht immer mythologisch greifbaren weiblichen Gestalten eine Hauptrolle. Auch Scherzbilder und Karikaturen, in denen ägyptisierende Pygmäengestalten bevorzugt werden, pflegen an geeigneten Orten eingereiht zu sein. Schon K. O. Müller hat nicht mit Unrecht gesagt, daß die ägyptisierenden Darstellungen im kaiserlichen Rom eine ähnliche Rolle spielten wie die Darstellungen im chinesischen Geschmack in Europa des 18. Jahrhunderts. In Pompeji selbst verschafft man sich einen guten Überblick über die Fülle der verbildlichten Gegenstände und deren Verteilung an den Wänden eines reichen Bürgerhauses durch den Besuch des in seinem Zusammenhang erhaltenen Hauses der Vettier, dessen Peristyl unsere Tafel 74b wiedergibt. Im Übergang vom dritten zum vierten Stil stehen die allerliebsten spielenden und arbeitenden Liebesgötter des schwarzen Sockelfrieses im großen Zimmer rechts vom Peristyl; von den eigentlichen Gemälden des vierten Stils in diesem Hause sind „Hero und Leander", „Dirke, Amphion und Zethos" (der Gegenstand des „Farnesischen Stieres", Abb. 450) und Pentheus, von den Bacchantinnen zerrissen, hervorzuheben. In dem Hause der Jahrhundertfeier sind z. B. „Theseus und der Minotauros", „Orestes, Pylades und Iphigenie" und „Silen und Hermaphrodit" zu nennen. Auch das Haus des M. Lucretius Fronto, dessen Landschaften Rostowzew gewürdigt hat, ist reich an mythologischen Gemälden.

Daß alle diese Figurenbilder auf Vorlagen, viele dieser Vorlagen auf Vorbilder berühmter Meister zurückgingen, von denen allerdings nur wenige nachweisbar sind, ist schon bemerkt worden. Die Namen der ausführenden Künstler aber haben sich hier in keinem Falle erhalten. Die Meister aller dieser Tausende ernster und heiterer, vorwiegend jedoch heiterer und üppiger Darstellungen waren namenlose Zimmermaler; aber man erkennt deutlich die Hände verschiedener Handwerker; und die besten von ihnen, wie der Meister des Vorbildes unserer Farbentafel 80, waren Künstler, die über die Schar der kunsthandwerklichen Maler, die die Mehrzahl bilden, herausragen.

Die Wandmalerei Roms hatten wir mit den Fresken des Hauses bei der Villa Farnesina schon bis in die Kaiserzeit und bis in den Übergang zum „Kandelaberstil" verfolgt (S. 461). Der Zeit des Kaisers Augustus gehört die üppige Wiedergabe eines blühenden und fruchtreichen Gartens an, die alle vier Wände eines Zimmers der sogenannten Villa ad Gallinas zu Primaporta bei Rom einnimmt. Sie gehört offenbar zu jener Gartendarstellung (topiaria opera), die Plinius auf den Maler Ludius oder Studius (S. 490) zurückführte; und sie ist

so vortrefflich gemalt, daß schon Brunn meinte, Ludius selbst könnte sie ausgeführt haben. Der Zeit des Kaisers Augustus gehören aber auch noch einige Malereien an, die außerhalb jener dekorativen Entwickelung stehen, z. B. im Kolumbarium der Villa Pamfili jene auf weißen Grund leicht und nett hingeworfenen sittenbildlichen und landschaftlichen Skizzen, die wir ihrer flüchtigen Technik wegen in spätere Jahrhunderte setzen zu müssen meinten, bis Hülsen im Nachtrag zu Sauters Aufsatz über diese Bilder den Beweis erbrachte, daß sie der allerersten Kaiserzeit angehören. Der alte weiße Wandgrund wurde hier, wie überall in der römischen Grabmalerei, auch in der frühchristlichen, schon wegen seiner Leuchtkraft im Dämmerdunkel der Totengemächer bevorzugt.

Abb. 533. Weibliches Mumienbildnis, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Brugsch. (Zu S. 500.)

Überbleibsel des reinen „dritten Stils" haben sich in Rom kaum erhalten. Wohl aber läßt sich nachweisen, daß der „vierte Stil" Pompejis auch in Rom zu Hause war, wo er vielleicht früher Eingang gefunden als in Pompeji. Die unterirdischen „Grotten", in denen zu Anfang des 16. Jahrhunderts reiche Malereien dieser Art aufgedeckt und von Raphael und Udine gezeichnet wurden, um als „Grotteske" (italienisch La Grottesca) in die Wandmalerei der „Hochrenaissance" überzugehen, sind in den Trümmern von Neros „Goldenem Hause", die man früher für die Titusthermen ansah (S. 476), erhalten. Ihre spärlichen Reste werden heute sorgsam gepflegt und bei elektrischer Beleuchtung gezeigt. Besser aber lernt man sie aus den alten Veröffentlichungen von Bartoli und Ponce kennen. Die Abbildungen und Reste dieser mit Stuckreliefs durchsetzten Malereien beweisen, daß der „neronische" Stil der Wandmalerei in Rom dem „vierten" pompejanischen Stil an phantasievoller Pracht und Gediegenheit der Durchführung ebenbürtig, wenn nicht noch überlegen war.

Wie lange dieser Stil sich in Rom gehalten hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Jedenfalls zeigen die wunderbaren Stuckdecken der bekannten beiden Gräber an der Via latina aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. noch einen reichen Nachklang dieser Zierkunst. Das eine von ihnen, das „weiße Grab", enthält nur Deckenreliefs, die schwebende Gruppen von Satyrn und Bacchantinnen, Tritonen und Nereiden darstellen (Abb. 531); am Gewölbe des zweiten Grabes aber wechseln heitere kleine Landschaftsbildchen von merkwürdiger Rundungsperspektive mit den

Stuckreliefs, die griechische Heldensagen schildern. Etwa gleichzeitig mögen die Wandmalereien der Villa Negroni gewesen sein, die wir nur durch Butis Abbildungswerk von 1778 kennen. Man hat auch ihre Art gut gekennzeichnet. Der vierte Stil ist noch nicht ganz überwunden; die gemalten dünnen Holzsäulen herrschen noch immer; aber eine Rückkehr zu größerer Einfachheit und Wahrheit im Sinne des Zeitalters Hadrians ist überall bemerkbar. Vollends wie eine Rückkehr zum zweiten Stil muten uns die 1888 am Palatin ausgegrabenen, leider wieder verschütteten Fresken des Speisezimmers eines vornehmen Privathauses an, über die Hülsen berichtet hat. Die gemalte Säulenarchitektur, die hier den Raum durch die Kunst der Perspektive erweiterte, erschien durchaus nicht mehr unwahrscheinlich. Auf breit dargestellter Stufe vor der gemalten Säulenhalle standen lebensgroße Sklaven, „die sich anschicken, den zum Mahl geladenen Gästen ihre Dienste anzubieten". Ein höchster Triumph realistischer Nüchternheit! Hierher gehören auch die leider nicht erhaltenen, aber durch Pennas und Bartolis Nachbildungen bekannten Wandgemälde der Villa Hadrians, die im Geiste der „Renaissance" des Hadrianischen Zeitalters an jenen „zweiten Stil" wieder anknüpften. Hierher gehört dann aber auch wohl das merkwürdige große Venus- oder Bacchusfest, das erst 1909—10 in dem altrömischen Hause unter Santi Giovanni e Paolo wieder aufgedeckt worden. Am Ufer eines Weihers oder Stromes, den Boote mit kleinen Liebesgöttern beleben, liegt eine fast nackte Göttin, die mit dem rechten Arm eine neben ihr ruhende Gestalt umfaßt, in der ausgestreckten Linken aber eine Schale hält, in die ein neben ihr stehender Jüngling einschenkt. Aus dem 3. Jahrhundert stammen, ihren Inschriften nach, auch die „Heroinen von Tor Marancio" in der Vatikanischen Bibliothek, weibliche Gestalten, in denen noch einmal hellenistische Sentimentalität nach Ausdruck ringt, es jedoch im Anschluß an bessere Vorbilder nur mehr zu epigonenhafter Roheit der Ausführung bringt. Nach dieser Zeit muß rasch ein voller Verfall der Wandmalerei eingetreten sein. Reste aus der Zeit des Septimius Severus verraten die leerste Dürftigkeit. Noch spätere Bilder zeigen, daß die Kunst der Wandmalerei in den Schoß des Handwerks zurückgekehrt war.

Die Fußbodenmalerei des Altertums, die im alten Ägypten gelegentlich Freskomalerei auf Stuckgrund war (S. 100, Abb. 93), bediente sich, wie wir gesehen haben (S. 385 und 402), in der griechischen und hellenistisch-römischen Kunstwelt hauptsächlich des Mosaiks. Die Sitte, die Fußboden mit Mosaiken zu bedecken, nahm gegen Ende der Republik einen immer größeren Umfang an. Eine Neuerung, die damals aufgekommen zu sein scheint, war das Opus sectile im Gegensatz zum Opus tessellatum. Bediente dieses sich kleiner farbiger Stein- oder Glaswürfel, so bestand jenes aus eingelegter Arbeit, die größere, nach den Formen der Darstellung zurechtgeschnittene farbige Marmorstücke zum Einlegen benutzte. Pompejanische Arbeiten dieser Art, die als Vorläufer unserer „florentinischen Mosaiken" wirken (Satyr und Bacchantin), haben sich im Neapeler Museum, römische z. B. im Palazzo Colonna („Die Gründung Roms") erhalten.

Daß unter den eigentlichen Würfelmosaiken die ägyptischen Darstellungen eine Hauptrolle spielen, ist bezeichnend für den Umfang der künstlerischen Anregungen, die nach wie vor aus Alexandria kamen. Das größte Nilmosaik befindet sich im Palazzo Barberini zu Palestrina. Es stellt ein gewaltiges, bunt belebtes Landschaftsbild von Ägypten zur Zeit der Überschwemmung dar. Daß die Mosaiken aus der Villa Hadrians, die in verschiedene Sammlungen (Vatikan, Kapitolinisches Museum, Berliner Museum) zerstreut worden, zu den besten der Kaiserzeit gehören, entspricht der Gesamthaltung der hadrianischen Kunst. Von ihnen haben wir die kapitolinischen Tauben, die auf ein bekanntes hellenistisches Vorbild zurückwiesen, schon kennen gelernt (S. 402, Abb. 440), verdienen aber auch Tierstücke wie das Berliner

Mosaik, das einen Kampf zwischen Zentauren und wilden Tieren darstellt, und das vatikanische Stück, das einen Löwen als Stierräuber zeigt (Abb. 532), volle Beachtung. Bilder dieser Art scheinen doch schon Erinnerungen an die amphitheatralischen Schauspiele zu verarbeiten. Das Mosaik mit Speiseresten im Lateran (S. 402) trägt seinen hellenistischen Ursprung durch seine Künstlerbezeichnung „Heraklitos" zur Schau. Das rohe Athletenmosaik aus den Caracallathermen im Lateran vertritt dagegen ein echtes Stück brutaler römischer Reichskunst des 3. Jahrhunderts; und die Mosaikboden der römischen Provinzialkunst, wie das Gladiatorenmosaik zu Nennig und das Mosaik aus Vilbel im Darmstädter Museum, führen uns vollends in die Verfallzeit herab. Besser sind die nordafrikanisch-römischen Fußbodenmosaiken, die in Ruinenstätten von Tunis und Algier in großer Anzahl wieder bloßgelegt worden sind; in der Villa der Laberii zu Uthina (Udna) allein 67 mit den verschiedensten mythologischen Darstellungen, Jagdszenen und Vorgängen aus dem Landleben. Ein kraus stilisiertes Blütenmuster zeigt ein Fußbodenmosaik des Hauses des Sertius zu Timgad. Ballu hat eine Reihe anderer veröffentlicht, deren Mittelbilder Darstellungen wie Diana und Aktäon oder Amor und Psyche in freilich roher Formensprache wiedergeben. Von besonderer Schönheit ist das Mosaik von Soussa in Tunis, das Virgil zwischen Klio und Melpomene darstellt. Auch an Versuchen, nach alexandrinischem Vorbild Säulen und Wände mit Mosaiken zu schmücken, fehlte es in der Kaiserzeit keineswegs. Der mittlere Teil der Bühnenwand des Theaters des Scaurus zu Rom, der nach Plinius aus Glas bestand, war wahrscheinlich mit Glasmosaiken geschmückt. Aus Pompeji aber stammen die vier mit Mosaikdarstellungen (Jagdszenen auf blauem Grunde) geschmückten Rundsäulen des Neapeler Museums; und in Pompeji selbst haben sich noch einige Brunnen- und Nymphäums-Nischen erhalten, die von oben bis unten mit Mosaiken bedeckt sind. Die Schöpfungen dieser Art sind wichtig als technische Vorläufer der großen Mosaiknischen der frühchristlichen Kirchen. Bemerkenswert ist, daß schon jetzt in den Wand-, Nischen- und Säulenmosaiken Blau und Grün vorherrschen, wogegen diese Farben nach wie vor in einer großen Anzahl römischer Fußbodenmosaiken im ganzen römischen Reich aus dekorativen Gründen ausgeschaltet werden. Wer würde daraus schließen (S. 347 und 349), daß auch die gleichzeitige Tafelmalerei die Farben verschmäht habe?

Abb. 534. Weibliches Mumienbildnis, im Museum zu Kairo. Nach Photographie von Brugsch. (Zu S. 500.)

Tafelgemälde der römischen Kaiserzeit haben sich nur auf ägyptischem Boden erhalten. Einerseits kommen die vom Berliner Museum im Fayûm ausgegrabenen, von Rubensohn veröffentlichten Holztafelbilder des 2. Jahrhunderts in Betracht, die in schlichte Hauswände

eingelassen waren. Es sind Temperabilder in stuckierten Holzrahmen, deren Darstellungen (z. B. ein thronendes Götterpaar und Athene im Strahlenkranz) eine handwerksmäßig verflüchtigte Formensprache zeigen. Kaum besser ist das ähnliche Bild des Museums zu Kairo, das den jungen Bacchus darstellt. Anderseits sind hier die vielbesprochenen „hellenistischen" Mumienbildnisse Mittelägyptens zu nennen. Einzelnes der Art besaßen Pariser Sammlungen und die Dresdener Antikensammlung schon seit längerer Zeit. Seit einem Vierteljahrhundert aber haben die Funde Grafs, von Kaufmanns, Petries und anderer im Fayûm die meisten größeren Sammlungen in den Besitz einiger dieser Bildnisse gebracht, die schon als erhaltene Beispiele guter antiker Malerei auf Holztafeln von größter Bedeutung sind. Donners Ausführungen über ihre Technik, nach denen gerade unter ihnen die einzigen erhaltenen Beispiele enkaustischer Wachsmalerei, aber auch zahlreiche Beispiele von Eitempera und von gemischter Technik vorkommen, ja auch „gummöse" Bindemittel nachweisbar sind, sind nicht unbestritten geblieben, dürfen aber bis auf weiteres als maßgebend angesehen werden. Mit packender Lebenswahrheit geben diese Bildnisse bestimmte, scharf ausgeprägte Persönlichkeiten jeden Alters und beiderlei Geschlechts wieder, die uns mit großen, weitgeöffneten Augen anschauen. Die meisten sind Brustbilder ohne Hände. In den älteren Zeiten Ägyptens wurde die typisch behandelte Kopfmaske plastisch ausgearbeitet. Erst in der griechischen Zeit wurden die plastischen Mumienköpfe durch gemalte Bildnisse dieser Art ersetzt. Daß wirklich einige von ihnen bis in die Zeit der Ptolemäer hinaufreichen, wie Ebers annahm, Graf und Forrer verteidigten, auch Virchow für möglich hielt, wird nicht von allen Seiten zugegeben. Namentlich Edgars Untersuchungen haben der Ansicht Geltung verschafft, daß alle erhaltenen Mumienbildnisse zwischen 130 und 300 n. Chr. entstanden seien. Ihrer großen Mehrzahl nach gehören sie sicher dem 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. an; aber gerade in ihnen versprengte Reste der „römischen Reichskunst" zu sehen, erscheint verfehlt. Hellenistisch blieb Ägypten auch in der Römerzeit; und hellenistisch ist auch die Bildniskunst, deren letzte Ausläufer diese Tafeln sind. Die besten von ihnen sind von einer Breite und Kraft der Modellierung, von einer Frische und Glut der Färbung, zugleich von einer Lebhaftigkeit des Ausdrucks, wie wir sie erst in der europäischen Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts wiederfinden. Wie kräftig und derb, aber zugleich wie überzeugend in Ausdruck und Haltung ist das ausnahmsweise in Tempera auf Leinwand gemalte Bild der „Frau Aline" im Berliner Museum! Wie klassisch in den Zügen bei aller persönlichen Wärme der Auffassung erscheint das eine (Abb. 533), wie schmächtig individuell das andere (Abb. 534) der beiden Frauenbildnisse aus dem Museum zu Kairo! Dazu kommen der männliche Kopf mit unregelmäßigen, derben Zügen im Nationalmuseum zu Kopenhagen, der treuherzig dreinblickende lebensfrische junge Mann mit zusammengewachsenen Brauen in der Ny-Carlsberg-Glyptothek, der jüdisch dreinschauende Jüngling und die alte Dame mit den kurzgehaltenen grauen Künstlerlocken im Münchener Antiquarium. Wir konnten nur wenige Beispiele herausheben. Nicht nur eine Kunstwelt, sondern auch eine Lebenswelt für sich tritt uns hier entgegen.

Von Ägypten war auch die Kunst, Bücher mit Textbildern zu schmücken, ausgegangen (S. 100—101). Daß auch diese sich durch den Hellenismus in der ganzen Welt verbreitete, ist mehrfach bezeugt. Erhalten haben sich nur Schriftenbilder (Miniaturen) der spätesten Zeit des Altertums. Da auch die ältesten von ihnen erst der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören, so liegen sie eigentlich jenseit der Zeitgrenze, die wir uns in diesem Abschnitt gesteckt haben. Aber als letzte Ausläufer der antiken Malerei mögen einerseits die von

Strzygowski veröffentlichten, in den Hauptbibliotheken von Wien und Brüssel sowie in der Barberinischen Bibliothek zu Rom erhaltenen späten Kopien der Kalenderbilder des Chronographen von 354, anderseits die schon von A. Mai herausgegebenen 58 Abbildungen einer verlorenen Handschrift der „Ilias" in der Ambrosiana zu Mailand und 50 Abbildungen des unvollständigen vatikanischen Kodex des Virgil (Nr. 3225) hervorgehoben sein. Die Iliasbilder zeigen schon wieder unbeholfene Einzelformen und Bewegungsmotive. Die Handlungen sind oft zusammenhanglos in weite landschaftliche Hintergründe verteilt. Die Skamanderdarstellungen sind völlige Landschaften. Aber vergleicht man z. B. die Unterweltsbilder dieser Folge mit der Unterweltsdarstellung in den al fresco gemalten Odysseelandschaften des Vatikans, so wird man sich des Abstandes bewußt, der das künstlerische Können, aber auch wohl das künstlerische Wollen der letzten Zeit der Republik von dem Stammeln der Zeit des sinkenden römischen Kaiserreiches trennt. Daß auch auf diesem Gebiete ein neues Empfinden neuen Zielen zustrebte, werden wir später sehen.

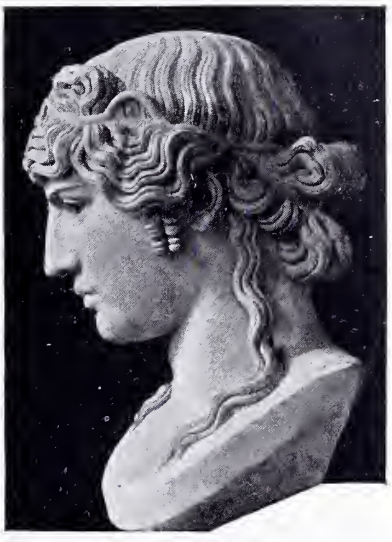


Abb. 535. Antinoosbüste, im Louvre. Nach Photographie. (Zu S. 503.)

3. Die Bildhauerei der römischen Kaiserzeit.

Gerade auf dem Gebiete der Geschichte der römischen Bildnerei sind seit dem Erscheinen von Wickhoffs „Wiener Genesis" (1895) die Hauptkämpfe um die hellenistischen und die italisch-römischen Bestandteile der römischen Kunst ausgefochten worden. Riegls „Spätrömische Kunstindustrie" entflammte den Streit aufs neue, an dem sich Forscher wie Schreiber, Studniczka, Strzygowski, Jones, Wace, Petersen und Sieveking beteiligten. Zuletzt hat Eugenie Strong die Geschichte der römischen Bildnerei sorgfältig zusammengefaßt.

Die hellenistisch-italische Idealbildnerei hatte in der neuattischen Schule und in der Schule des Pasiteles (S. 467) so ziemlich ihr letztes Wort gesprochen. Die Nachahmung der großen Meister der Vergangenheit war bereits die einzige Losung auf diesem Gebiete geworden. Die nach Rom verschleppten Originalwerke des griechischen Meißels oder Gusses wurden hier mehrfach durch Kopistenhände vervielfältigt, manchmal besonderen Bedürfnissen entsprechend abgeändert, in der Regel dabei aber ihres geistigen Duftes und ihrer künstlerischen Feinheit beraubt. Viele der schon genannten Bildwerke, in denen wir Nachbildungen von Meisterwerken der großen Zeiten griechischer Kunst erkannten, gehören zu den besten Arbeiten dieser Art. Die schwächeren sind die Durchschnittsantiken unserer Museen.

Wie in der Reliefbildnerei der griechisch-hellenistische Stil, der trotz aller Hintergrundsdarstellungen der Grundfläche des Reliefs selbständige Geltung bewahrte, sich zu dem freieren römisch-hellenistischen Reliefstil weiterentwickelte, der die ganze Grundfläche mit zusammenhängenden Hintergründen bedeckte, haben wir bereits verfolgt (S. 389, 468). An jene Wiener Brunnenreliefs schlossen sich die Darstellungen des Friedensaltars, die wir kennen lernen werden (S. 509). Die weitere Entwickelung verraten jene acht großen mythologischen Landschaftsreliefs des Palazzo Spada in Rom, die wir gerade, weil sie stilwidrig mit der griechisch-hellenistischen Landschaftsmalerei zu wetteifern versuchten, nicht mehr für griechisch-hellenistisch

ansehen können. Wie römisch-hellenistisch, aber wie unplastisch ist das anmutige Bild des Bellerophon empfunden, der den Pegasus tränkt! Wie völlig landschaftlich gedacht ist das Relief, das Paris' Abschied von der Nymphe Önone schildert (Abb. 503)! Wie deutlich aber lehnt die Darstellung der Befreiung der Andromeda durch Perseus sich an ältere Gemälde an!

Abb. 536. Die Diana der Epheser. Standbild aus farbigem Marmor im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 504.)

Zur Zeit Hadrians atmeten die besten Schöpfungen der Rundbildnerei immer noch solches Leben, wie es in den beiden dunkelgrauen Marmor-Zentauren des Aristeas und Papias aus Aphrodisias pulsiert, die das Kapitolinische Museum schmücken. Andere Wiederholungen zeigen, daß beide einen kleinen Liebesgott auf ihrem Rücken trugen, widerwillig der ältere, froh bewegt der jüngere. Natürlich waren Aristeas und Papias, wenn nicht hellenistische Meister, nach denen kopiert worden, griechische Kopisten hellenistischer Werke. Aber sie waren eben noch gute Techniker; und charakteristisch für ihre Zeit ist auch die Wahl ihres Materials. Wie in der Baukunst traten auch in der Bildnerei immer häufiger farbige Marmorarten an die Stelle der wenigstens teilweisen, immer bescheidenen Bemalung der weißen Marmorbildwerke. Die Hauptleistung der hadrianischen Bildhauerei aber waren die zahllosen Antinoos-Standbilder und -Büsten, mit denen sie die Kunst- und Kultusstätten des römischen Reiches bevölkerte. Antinoos war bekanntlich ein schöner bithynischer Jüngling, der ausgesprochene Liebling Kaiser Hadrians, dessen Leben zu retten er, einem ärztlichen Aberglauben zu Gefallen, den Opfertod in den Fluten des Nils suchte und fand. Hadrian erzeigte dem geliebten Toten seine schwärmerische Dankbarkeit dadurch, daß er ihn unter die Götter versetzte und befahl, ihm im ganzen Reiche göttliche Ehren zu erweisen. Daher die zahlreichen erhaltenen Statuen und Brustbilder des stattlichen Jünglings mit der breiten Brust, dem ernsten, großen Schnitt der Züge, den vollen Lippen und dem schwärmenden Blicke. Dietrichson hat sie im Zusammenhang besprochen. Bald als Bacchus, bald als Hermes, bald als Apollon, nicht

selten aber auch in ägyptischer Tracht als Osiris erscheint Antinoos in diesen von schwermütigem Ausdruck beseelten Standbildern und Büsten, die bei allem Eigenleben, das sie auszeichnet, eigentlich doch der hellenistischen Idealkunst angehören. Berühmt ist das kolossale Antinoos-Bakchos-Standbild im Rundsaal des Vatikans, berühmt die Büste des Antinoos derselben Sammlung. Eine seiner schönsten Büsten besitzt das Louvre zu Paris (Abb. 535). Aber auch im Neapeler, im Britisch, im Berliner Museum, im Albertinum zu Dresden und im Museum zu Delphi kann man sich an dem Anblick der großen Züge des schönen Bithyniers erfreuen.

Die Römer hatten sich längst gewöhnt, die griechischen Gottheiten als die ihren zu betrachten; Umbildungen griechischer Göttergestalten im Sinne der einheimischen italischen

Abb. 537. Der „Prometheus-Sarkophag", im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 505.)

Mythologie beschränkten sich in der römischen Bildnerei daher in der Regel auf die Beigaben. Die lanuvinische Juno Sospita steht mit ihrem über den Kopf gezogenen und vor der Brust zusammengebundenen Ziegenfell kolossal und ernst im Rundsaal des Vatikans. Libera schmückt als weibliches Gegenstück zu dem altitalischen Weingotte Liber heiter und üppig im Pantherfell und Weinkranz den Treppenabsatz des Kapitolinischen Museums. Janus, Flora, Vertumnus, Fortuna sind oft wiederholte römische Gottheiten, deren künstlerische Gestaltung ebenfalls auf der Umbildung griechischer Typen beruht.

Selbständige Weiterbildungsversuche wurden einerseits mit Natur-, Stadt- und Volkspersonifikationen, wie sie in der hellenistischen Zeit Gemeingut der griechischen Kunst geworden waren, anderseits mit den fremdländischen Gottheiten angestellt, deren Dienst die Römer, nachdem sie die griechischen Götter längst mit den ihren verschmolzen hatten, jetzt in zunehmendem Maße bei sich einführten.

Daß der einzige sicher überlieferte römische Bildhauername, der des Coponius, mit den Standbildern der vierzehn von Pompejus besiegten Völkerschaften verknüpft ist, ist vielleicht kein Zufall. Sicher griechischen Ursprungs aber waren die zwölf kleinasiatischen Städtefiguren des Sockels der Tiberiusstatue, die die dargestellten Städte dem Kaiser im Jahre 20 n. Chr. geweiht hatten. Die „puteolanische Basis" im Neapeler Museum ist eine Nachbildung dieses Sockels. Von ähnlichen römischen Schöpfungen größeren Umfangs berichten die Schriftquellen; und nicht selten erscheinen neue Personifikationen jeder Art als einzige Idealgestalten in den römischen Geschichtsreliefs, auf die wir zurückkommen.

Der Anfang mit der Aufnahme fremder Götter in den griechischen Olymp und mit der Umformung der fremdartigen in griechische Göttergestalten war schon im hellenistischen Osten gemacht worden. Die vielbrüstige Diana der Epheser ist gerade in römischen Bildwerken erhalten. Schwarz mit gelber Gewandung steht sie z. B. im Museum zu Neapel (Abb. 536). Schon Bryaxis (S. 369) hatte in Alexandria den ägyptischen Serapis dem griechischen Unterweltsgotte Pluton und dem höchsten Himmelsgotte Zeus angenähert; Serapisstatuen beider Arten sind in den Museen Roms nicht selten. Später gehörte die ägyptische Göttin Isis zu den Lieblingsgottheiten Italiens. Die äußerliche Nachahmung der ägyptischen Formen, Gewänder und Attribute wirkt in den römischen Statuen der Isis und ihrer Priesterinnen etwas theaterhaft, genügte jedoch, um sie in den Augen der Bewohner Italiens ägyptisch erscheinen zu lassen; und ähnlich ging es mit den Darstellungen des Harpokratesknaben, des Anubis und des Kanopos, ähnlich mit den syrischen Göttergestalten des Zeus-Baal und der auf einem Löwen reitenden oder thronenden „Großen Mutter". Seit Domitian und Commodus trat der assyrisch-persische Mithrasdienst, dem Unsterblichkeitsbewußtsein zugeschrieben wird, hier und da in den Vordergrund.

Abb. 538. „Vestalin". Marmorstandbild im Thermenmuseum zu Rom. Nach Photographie von Anderson. (Zu S. 507.)

Das Stieropfer gehörte zu seinen heiligen Haupthandlungen; und das Stieropfer durch Mithras in Gestalt eines asiatisch gekleideten Jünglings, in der Regel in eine Höhle oder gewölbte Grotte verlegt, gehörte zu den plastischen Lieblingsdarstellungen der Verfallzeit. In den römischen Museen fehlt es nicht an Bildwerken dieser Art, deren Haltung und Linienführung bis auf die stieropfernden Niken an jener Tempelbalustrade in Athen (S. 333 u. Abb. 356) zurückgeht. Eins der besten „Mithrasopfer" besitzt das Museum des Laterans in Rom. Besonders häufig sind die Darstellungen dieser Art in der römischen Provinzialkunst, der z. B. die beiden Mithrasreliefs aus Neuenheim und aus Osterburken in der Karlsruher Altertümersammlung angehören.

Die letzten Anstrengungen der hellenistisch-römischen Idealkunst treten in den Reliefbildern der Marmorsarkophage der Kaiserzeit zutage. Durch F. Matz' vor anderthalb Menschenalter geschriebenen trefflichen Aufsatz und Roberts große und gründliche Ausgabe der erhaltenen Sarkophage ist die Geschichte der Sarkophagbildnerei von der Zeit Alexanders des Großen bis zur Zeit der Antonine, in der die übliche Verbrennung der Leichen und die Beisetzung der Aschenurnen in „Kolumbarien" wieder in größerem Umfange der Bestattung der

a Sarkophag mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis, in der Villa Albani zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

b Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd, im Konservatorenpalast zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

c Sarkophag des Alexander Severus, im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

Taf. 81. Marmorsarkophage der römischen Kaiserzeit.

a Triumphalrelief vom Titusbogen in Rom. Nach Photographie.

b Römerzug von der Ara pacis, im Vatikan zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

Taf. 82. Geschichtliche Reliefbildwerke der römischen Kaiserzeit.

Toten in „fleischverzehrenden" Steintruhen Platz machte, in Fluß gekommen. Später haben namentlich Riegl und Altmann sie gefördert. Jedenfalls unterscheiden sich in der späteren wie in der früheren Zeit die in griechischen Ländern gearbeiteten von den in Rom hergestellten Sarkophagen. Deutlicher als diese haben die griechischen Sarkophage in ihrer Gesamtgliederung und im satteldachförmigen Deckel die Erinnerung daran bewahrt, daß sie aus der Nachbildung von Wohnhäusern hervorgegangen waren; und sparsamer und maßvoller ordnet ihr Reliefschmuck sich der Gliederung aller vier Seiten ein, während die römischen Sarkophage, die an Wänden zu stehen pflegten, nur an der Vorderseite und den beiden Schmalseiten, hier aber um so massiger, mit Bildwerk geschmückt wurden. Der Sarkophag in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom, der Herakles im Kampf mit dem Löwen vorführt, wird auch von Robert noch der Zeit der römischen Republik zugeschrieben; der berühmte Sarkophag mit der Darstellung des Hippolyt und der Phädra aus Saloniki, jetzt in Konstantinopel, aber wird in die spätere Kaiserzeit versetzt.

In der eigentlichen römischen Sarkophagkunst der Zeit Hadrians und der Antonine wird das Dach, flacher geworden, manchmal, aber doch nur in Ausnahmefällen, in einen Pfühl verwandelt, auf dem, wie auf altetruskischen Sarkophagen, der Tote ruhend ausgeführt ist. Als Beispiele seien der Achilleussarg, auf dessen Deckel ein Ehepaar ruht, und der Prometheussarkophag, auf dem die Verstorbene liegt (Abb. 537; vgl. auch Taf. 81 b und c), beide im Kapitolinischen Museum, angeführt. Die überfüllten Reliefbilder der Wände dieser Sarkophage wurden wegen des Halbdunkels ihrer Standorte in den Vorderfiguren frei und hoch herausgearbeitet. Die figurenreichen Darstellungen sind in der Regel der griechischen Mythologie, manchmal aber auch dem Leben entlehnt, ja zuweilen werden Züge aus dem Leben der Verstorbenen mit dem dargestellten Mythos verwebt. Bevorzugt werden die Mythen von Meleager und Atalante, von Endymion und Selene, von Eros und Psyche, von Pluton und Persephone; auch die Niobidensage, die Orestestragödie, der Leukippidenraub sind beliebt. Den häufigen Schilderungen des bacchischen Thiasos reihen sich die Darstellungen des Meeresthiasos an. Den Giganten- und Amazonenkämpfen, die ein uraltes Erbteil der antiken Kunst waren, folgen Barbarenschlachten aus der jüngsten Vergangenheit. Manchmal scheint die Wahl des Gegenstandes sinnbildlich auf die Geheimnisse des Lebens und Sterbens hinzuweisen: am deutlichsten am „Prometheussarkophag" des Kapitolinischen Museums (Abb. 537), auf dem die menschliche Seele, die Pallas Athene dem Gebilde des Prometheus in Schmetterlingsgestalt verliehen, dem Entschlafenen auch in Schmetterlingsgestalt wieder entflattert. Selbst erfunden ist fast nichts mehr. Den meisten Motiven läßt ihr hellenistischer Ursprung sich nachweisen. Malerische und plastische Vorbilder müssen zu beliebiger Verwertung in Werkstattvorlagen gesammelt gewesen sein. Die Formensprache, anfangs noch rein und tüchtig, verfällt und verwildert rasch, während sich in der Gesamtanordnung und in der Art der Reliefbehandlung eine neue Gesetzmäßigkeit anbahnt. Aus Hadrianischer Zeit stammt der schöne, später etwas überarbeitete Endymion-Sarkophag des Kapitolinischen Museums, stammen die Orestessarkophage des Laterans und der Petersburger Sammlung, stammen der Niobidensarkophag des Laterans und der Sarkophag mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis in der Villa Albani (Taf. 81 a). Hier ist die Darstellung überall noch verhältnismäßig klar und ruhig erzählt und dem Raume eingeordnet. Der antoninischen Zeit gehören wohl die meisten erhaltenen Sarkophage mit mythologischen Darstellungen an. Genannt seien nur der Meleagersarkophag des Konservatorenpalastes und der Adonissarkophag des Laterans. Die Kompositionen werden hier bereits stärker unterschnitten, unruhiger und überfüllter. Bald kommt es dem Bildner mehr auf den

dekorativen, symmetrisch gestalteten Gesamteindruck als auf die Deutlichkeit der Erzählung an. Wie verworren bei aller Symmetrie der Anordnung schon der Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd im Konservatorenpalast (Taf. 81 b)! Wie überladen die Barbarenschlacht auf einem Sarkophag des Thermenmuseums zu Rom! Allmählich werden immer größere Teile der mehrgründigen Figurendarstellung unterschnitten, bis die Grundfläche überhaupt nicht mehr sichtbar ist, sondern nur als dunkler Schattengrund wirkt, dafür die Vorderteile der Darstellung aber wieder in eine einheitlich flache Ebene herausverlegt werden. Es ist der „Tiefendunkel"-Stil Strzygowskis, der sich jetzt, von asiatischen Gefilden ausgegangen, über ganz Europa verbreitete. Der Bohrer kommt dem Meißel zu Hilfe. Schließlich bleiben sogar die Bohrlöcher unverarbeitet stehen. Auf dem Wege zu dieser neuen Entwickelung, die Riegl eingehend geschildert, aber irrtümlich für römischen Ursprungs erklärt hat, steht z. B. der Sarkophag des Alexander Severus im Kapitolinischen Museum (Taf. 81 c).

Abb. 539. Der junge Augustus. Marmorbüste im Vatikan. Nach Photographie. (Zu S. 508.)

Lehrreich ist auch die Entwickelung der baukünstlerischen Form der Sarkophage, die Altmann verfolgt hat. Dem Motiv der schlichten Truhe (Theke) gesellte sich das des Ruhelagers (Kline); das Motiv des Altars, das in jenem Sarkophag des Cornelius Scipio im Vatikan deutlich betont ist, weicht später im Anschluß an ostgriechische Sarkophage, wie dem der Klagefrauen in Konstantinopel (S. 367 und Abb. 393), dem Tempel- oder Säulenhausmotiv. Die Säulen, die den Sarkophag gliedernd umringen, werden bald durch Rundbogen verbunden. Giebelnischen und Bogennischen mit einzelnen Gestalten treten an die Stelle der durchgehenden Handlung. Auch hier aber wird die Grundfläche allmählich zu schwarzer Schattentiefe. Allen diesen Wandlungen gegenüber staunt man über die lange Fortdauer des Bedürfnisses, selbst die Totentruhen mit dem Anschein eines reichen künstlerischen Lebens auszustatten.

In eine ganz andere Welt versetzt uns die römische Bildnis- und Triumphalreliefkunst. Jene ist neuerdings durch Bernoulli, diese, nach Philippis früherem Aufsatz, von Courbaud im Zusammenhang behandelt worden. Auf dem Gebiete der Bildniskunst und der geschichtlichen Reliefbildnerei herrschten römischer Geist und römische Empfindung. Hier handelte es sich um die Darstellung der eigenen Persönlichkeiten der neuen Weltbeherrscher und um die Verherrlichung ihrer Großtaten daheim und an den fernen Grenzen. Diese echte römische Reichskunst ist Wirklichkeitskunst im vollen Sinne des Wortes; und eben weil diese Wirklichkeitskunst, die freilich hier und dort doch nötig zu haben meint, sich ein ideales Mäntelchen umzuhängen oder zur idealen Nacktheit zurückzukehren, die Taten und die Persönlichkeiten ihrer eigenen Zeit schildert, wird sie für die Nachwelt von selbst zu einer Geschichtskunst in höherem Sinne als alle absichtlichen Darstellungen längst vergangener Jahrhunderte.

Auch in der römischen Bildnis- und Triumphalreliefkunst herrschte zur Zeit des Kaisers Augustus noch absichtliches Maßhalten im Sinne der neubelebten altgriechischen Überlieferungen; in der Zeit von Titus bis Trajan entsprossen dieser Kunst ihre eigensten, frischesten und kühnsten Triebe; zur Zeit Hadrians trat abermals ein kurzer Rückschlag im Sinne der Wiederbelebung

des Griechischen im Römischen ein. Nach Hadrian ist der Verfall der alten Art unaufhaltsam. Zur Zeit Konstantins ist es auch auf diesem Gebiete mit der Schöpferkraft der Antike im alten Sinne völlig zu Ende. Ein neuer Sinn sucht auch hier neue Wege.

Die plastische römische Bildniskunst, die Bernoulli und Wace im Zusammenhang behandelt haben, ist zunächst gute römische Bürgerkunst. Gerade in den Büsten, den Stand- und Sitzbildern der römischen Bürger und ihrer Frauen und Töchter hat sie ihr Bestes geleistet, und gerade in ihren Leistungen dieser Art erkennen auch wir, wie schon angedeutet, ein echtes, von unabsichtlicher Unmittelbarkeit der Auffassung getragenes Eigenleben, wie es sich selbst in den hellenistischen Bildnisbüsten, so individuell auch sie in ihrer Art sind, noch kaum offenbart. Auf die wesentlichen Züge der Köpfe aber beschränkt die römische Bildnisplastik ihre Hauptaufmerksamkeit. Das übrige pflegt sogar mehr oder weniger nach hergebrachten Vorschriften angeordnet, ja in manchen Fällen auf Vorrat gearbeitet zu sein. Vom Ende der republikanischen Zeit stammt der großgeschnittene Basaltkopf Cäsars im Museo Baracco zu Rom. Der Übergangszeit gehört auch noch das sprechend ausdrucksvolle, jede Runzel widerspiegelnde Bildnis eines älteren Römers im Braccio Nuovo des Vatikans an. Von den herculanischen Frauenstandbildern im Dresdener Albertinum stellt das ältere eine Frau mit schönem, aber doch persönlich belebtem Kopfe dar, während die beiden jüngeren noch etwas allgemeine Züge tragen. Tracht und Faltenwurf sind griechisch. Die beiden herculanischen Reiterstandbilder aus der Familie Balbus im Neapeler Museum zeigen schon großgeschnittene, kluge, lebendige römische Köpfe. Und welche Natürlichkeit, verbunden mit priesterlicher Strenge und Hoheit, atmen noch die Züge der „Vestalin" im Thermenmuseum, deren Standbild schon der Zeit nach Trajan angehört (Abb. 538)! Unter den Büsten der frühen Kaiserzeit ragt das Bild der sogenannten „Klytia" im Britisch Museum hervor: eine keusche, anmutige Frauenblüte, die aus einem Blumenkelch hervorwächst. Eine besondere Art bürgerlicher Bildniskunst bieten die Grabsteine und Grabaltäre dar, von denen die Bildnisse der Familienmitglieder meist als Halbfiguren herabblicken. Altmann hat sie zusammengestellt. Die Starrheit der oft erschreckend „ähnlichen" Züge hängt wohl mit der Sitte zusammen, Wachsabdrücke von den Gesichtern der Verstorbenen zu nehmen. Auch hier liegt eine der

Abb. 540. Augustus als Feldherr. Marmorstandbild im Vatikan. Nach Photographie. (Zu S. 508.)

Quellen des römischen „Realismus". Seit Neros Zeit werden die Büsten, die bis dahin höchstens bis zur Schulter reichten, umfangreicher. Sie stellen nicht selten die ganze nackte Brust mit dar: so z. B. die scharf realistische, packende Büste des Schusters Gaius Julius Helius im Konservatorenpalast und die Büsten des überreich ausgestatteten Hateriergrabes im Lateran.

Die römische Bildniskunst ist sodann aber auch kaiserliche Kunst im vollsten Sinne des Wortes. Die Stand- und Sitzbilder, Büsten und Köpfe der römischen Kaiser und ihrer männlichen und weiblichen Angehörigen sind Geschichtsurkunden, so gut sie Denkmäler der künstlerischen Weiter- und Rückbildung der Kaiserzeit sind. Der gute Geist der edlen Kaiser spiegelt sich in diesen Köpfen nicht minder lebendig wider als die Gemeinheit der Cäsaren, die zu den Geißeln der Menschheit gehörten. Ob die dargestellten Herrscher in der Friedenstoga als Vorsitzende des Senats, in dem über den Hinterkopf gezogenen Mantel als Oberpriester, im Harnisch als Feldherren oder nackt als Götter und Heroen erscheinen, ist dabei künstlerisch ziemlich gleichgültig.

Gleich der Kopf des jugendlichen Augustus im Vatikan (Abb. 539)! Etwas Besseres, Wahreres, Reineres gibt es auf diesem Gebiete nicht. Dann das berühmte Standbild des alternden Kaiser Augustus, das, in Prima Porta gefunden, ebenfalls in der vatikanischen Sammlung aufgestellt ist (Abb. 540)! Als Feldherr, eine Anrede an seine Truppe haltend, steht er im Harnisch da; der rechte Arm ist, die Rede begleitend, erhoben; der Panzer ist mit einem hellenistischen Reliefbild geschmückt, das Himmel und Erde in großartigen Naturpersonifikationen und die Herrschaft der Römer auf dem Erdball veranschaulicht; die Lippen sind geschlossen, obgleich sie reden; aber sprechend ist der ganze Gesichtsausdruck gestaltet; das innere Leben liegt auch hier im Kopfe. Der Delphin mit dem Amor zu seinen Füßen weist auf Aphrodite, die Stammutter des julischen Geschlechts, zurück. Das Kapitolinische Museum bewahrt das schöne weibliche Sitzbild, in dem man die Enkelin des Augustus, die ältere Agrippina, zu erkennen meint (Abb. 541). Das Motiv der sitzenden Gewandstatue ist auch hier hellenistisch; aber der kluge, lebendige Kopf ist ganz von römischem Geiste erfüllt. Eine gute Büste des Tiberius im Eichenkranz steht im Louvre; die Echtheit der geistvollen Caligulabüste im Kapitolinischen Museum wird bezweifelt; berühmt ist die sitzende, zeusartig gehaltene Kolossalstatue des Claudius im Lateran. Nero ließ es sich nicht nehmen, sich selbst als Bronzekoloß, der den Koloß von Rhodos (S. 379) an Höhe übertraf, vor seinem „goldenen Hause" aufzustellen. Als Meister dieses Werkes, das Plinius als Beispiel des Verfalls der Erzgußtechnik anführt, wird freilich wieder ein Grieche, Zenodoros, genannt. Bei den Nerobüsten kommt vorübergehend ein ganz kurzer Bart zum Vorschein, z. B. am Bronzekopf der vatikanischen Bibliothek. Im übrigen blieb die Sitte, sich ganz glatt zu rasieren, bis zur Zeit Hadrians bestehen. Erst Hadrian kehrte zum kurzen kräftigen Vollbart der guten Griechenzeit zurück. An den Büsten und Sitzbildern der Kaiserinnen kann man den Wandel der Haartrachten studieren. Hadrians Gattin Sabina im Kapitolinischen Museum ist, nach Helbigs Ausdruck, „ein Bravourstück der damaligen Marmortechnik". Die Büste der älteren Faustina zu Chatsworth in England kennzeichnet in jeder Hinsicht ihre Zeit. Auch das Sitzbild einer vornehmen Dame, neben der ihre Tochter steht, in derselben Sammlung ist hier zu nennen.

Nach Hadrian wird die in ihren Anfängen schon früher beobachtete Sitte, die Iris und Pupille des Auges plastisch herauszuarbeiten, allgemeingültig. Das Haar wird allmählich immer massiger behandelt und mit dem Bohrer unterhöhlt. Die Köpfe Mark Aurels, gut als Bildnisse, zeigen schon schwächere Kunst. Sein vielgenanntes ehernes Reiterstandbild auf

dem Kapitol hat trotz seiner Mängel 1300 Jahre später wieder vorbildlich gewirkt. Die technische Weiterbildung ist ähnlich wie bei den Sarkophagen. Man vergleiche die Commodusbüste des Konservatorenpalastes mit der Deciusbüste des Kapitolinischen Museums, die den Gesamteindruck auf Kosten der Einzelheiten hervorhebt. Auch die Neigung, die Kaiser in heroischer Maske wiederzugeben, nimmt zu. Man sehe nur die Darstellung des Commodus als Herkules im Konservatorenpalast zu Rom! Im 3. Jahrhundert werden die Kaisertypen immer barbarischer, wird ihre Ausführung immer lässiger, wenngleich die Büsten des „Satans" Caracalla (gest. 217) noch von auffallendem Leben erfüllt sind. Ein Anflug von mittelalterlicher Starrheit spricht bereits aus dem Kolossalkopf im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom, den wir mit Eugen Petersen für den Kopf Konstantins des Großen halten können.

Abb. 541. Die ältere Agrippina. Marmorbildwerk im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie.

Den Übergang zu den Triumphalreliefs bilden die römischen Barbarendarstellungen. Der Kopf eines jungen Germanen im Britisch Museum zu London, der Kopf einer jungen Germanin in der Ermitage zu St. Petersburg und die drei kolossalen Dazierköpfe im Vatikan gelten als Mustertypen auf diesem Gebiete. Hervorragend sind aber auch die Barbarengestalten vom Sockel des Hadriantempels (S. 480), die die besiegten Provinzen bezeichnen. Zwanzig von ihnen sind wiedergefunden worden; die meisten sind im Konservatorenpalast aufgestellt.

Die Triumphalreliefs der römischen Kaiserzeit beginnen mit denen des Friedensaltars, der „ara pacis Augustae", der 13 v. Chr. vom Senat zu Ehren des Augustus auf dem Campus Martius gestiftet, 9 v. Chr. eingeweiht wurde. Seine Bruchstücke erkannt zu haben, die in verschiedene Sammlungen (Thermenmuseum, Palazzo Fiano, Villa Medici, Vatikan, Uffizien, Louvre) zerstreut worden sind, ist ein Verdienst Fr. v. Duhns; seit Eugen Petersen ihn hergestellt und veröffentlicht hat, haben weitere Ausgrabungen ihn uns näher gebracht. Die großen Reliefs der Villa Medici mit den Tempeln im Hintergrunde müssen wieder ausgeschieden werden. Seine von korinthischen Pilastern begrenzte Umfassungsmauer hatte in der Mitte der Ost- und Westseite einander gegenüberliegende Eingänge.

Alle Außenseiten dieser Umfassungsmauer wurden durch einen mit kunstvollem Mäander verzierten wagerechten Streifen in zwei Stockwerke geteilt; das untere war mit einem überaus reichen, in stilisierte Blüten auslaufenden Akanthusgeranke ausgefüllt; das obere zeigte zu beiden Seiten der östlichen Eingangspforte ein Stieropfer, zu beiden Seiten des westlichen Einganges links das längst als Muster hellenistisch-anthropomorphischer Naturdarstellung bekannte Relief der drei Elemente (in den Uffizien zu Florenz), rechts ein Sauopfer mit einem landschaftlichen Hintergrunde, der an den der Wiener Brunnenreliefs (S. 389, 468 und 501) erinnert, während der Festzug (Taf. 82 b), in dem die kaiserliche Familie einherschritt, sich an den beiden anderen, geschlossenen Mauerseiten zum Stieropfer der Eingangsseite hinbewegte (Vatikan [Taf. 82 b] und Uffizien). Der Reliefstil ist, obgleich er zwei Flächen (Hochrelief und Flachrelief) verwertet, noch streng und edel; die Züge der Dargestellten zeigen die feinste Bildnisähnlichkeit. Die stolzen Römergestalten schreiten, von ihren Kindern begleitet, in gemessener Feierlichkeit einher. In ihrer Haltung tritt unverkennbar ein römischer Sonderzug hervor. Die Innenseite der Umfassungsmauer war mit Stierschädeln und Halbkränzen von wunderbar realistischer Durchbildung geschmückt (Thermenmuseum). Die Platanenzweige gehen wohl in der Tat über die hellenistische Natürlichkeit hinaus.

Abb. 542. Ein Stück der Trajanssäule in Rom. Nach Photographie.

Eine weitere Entwickelung im römischen Sinne tritt dann im Bildwerk des Titusbogens zutage. Die beiden Hauptdarstellungen, die den Triumph des Titus nach der Zerstörung Jerusalems verherrlichen, schmücken die inneren Bogenlaibungen. Auf der einen Seite erscheint der Kaiser selbst im Gedränge des Gefolges auf seinem Siegesviergespann, dessen Rosse Roma am Zügel führt (Taf. 82 a). Auf der anderen Seite ist der Triumphzug veranschaulicht, in dem die Beutestücke aus dem Tempel Jehovas, einschließlich des siebenarmigen Leuchters, zur Schau getragen werden. Eine stilistische Weiterbildung zeigen diese Darstellungen vor allem in der größeren Raumvertiefung, die durch die Anwendung von drei Reliefflächen anstatt zweier erreicht wird; und ein frischer Wirklichkeitssinn atmet aus diesem Gedränge edler, kecker, leicht bewegter Gestalten, denen ihre ursprüngliche Farbe und Vergoldung ein noch reicheres Leben verlieh. Im Anschluß an die Reliefs des Titusbogens hat namentlich die englische Forschung (Jones, Wace, Strong) die flavische Reliefkunst der auf sie folgenden trajanischen als frischer, natürlicher und unmittelbarer empfunden entgegengesetzt

und dementsprechend auch die acht Reliefmedaillons, die später dem Konstantinsbogen einverleibt worden, als Schöpfungen der flavischen Zeit in Anspruch genommen, was Sieveking wenigstens in bezug auf die vier der Südseite zugegeben hat.

In der trajanischen Kunst schreitet die malerische Entwickelung des Reliefstils jedoch unverkennbar fort. Die Tiefenentwickelung einer Menschenmasse wird durch mindestens zwei, oft mehrere Kopfreihen übereinander ausgedrückt. Die Einzelbehandlung wird trockener. Die Augen der Profilköpfe werden manchmal wieder, wie in der archaischen Kunst, nur von vorn gegeben. Der Frühzeit Trajans gehören die noch frischen Reliefs der Marmorschranken des Forums an, die früher die Rednerbühne schmückten. An den Innenseiten sind die sogenannten „Suovetaurilia", Schaf, Schwein, Stier, die Tiere des großen römischen Staatsopfers, dargestellt, wie sie zum Opfer hinziehen. An den Außenseiten erscheint Trajan in verschiedenen Handlungen als Wohltäter der Römer: auf der Ostseite werden die Steuerregister verbrannt; auf der Westseite wird die Stiftung für Waisenkinder errichtet. Der Reliefstil hat einen weiteren Schritt zum Malerischen gemacht. Alle Gebäude des Forums spiegeln sich im flachen Reliefhintergrunde wider. Vom Trajansforum stammen die unruhigen Laibungsreliefs des Konstantinsbogens, die Trajan im Gewühl der Dazierschlacht und als Sieger in Rom einziehend zeigen. Daß auch die drei großen Kriegergruppenreliefs in der Villa Borghese zu Rom, die man früher dem Bogen des Claudius zuschrieb, trajanischen Ursprungs sind, hat die neuere Forschung wahrscheinlich gemacht. Sicher gehört hierher auch das große Relief des Louvre, das eine Eingeweideschau vor dem kapitolinischen Jupitertempel darstellt. Noch an seinem Platze aber steht der Trajansbogen zu Benevent, dessen reiche, die innere und die äußere Politik des Kaisers verherrlichende Reliefs Domaszewski untersucht hat, und unversehrt erhebt sich auch die Trajanssäule noch am Forum dieses Kaisers zu Rom (Abb. 542). Die Reliefs des marmornen Spiralbandes, das sich in dreiundzwanzig Windungen an ihr emporschlingt, stellen die siegreichen Kriege des Kaisers gegen die Dazier dar. Die einzelnen Gestalten sind bis 75 cm hoch; und wer sie zählen wollte, würde ihrer mehr denn 2500 finden. Zwei Feldzüge und die schließliche Flucht der Dazier sind mit allen ihren Einzelheiten kräftig, realistisch und lebendig geschildert. Die Szenen gehen in fortlaufender Darstellung ineinander über. In den Hintergründen spielen die Stadtansichten eine wichtige Rolle. Der rasche Wechsel der Bilder mag den verständnisvollen Beschauer, wie Petersen sagt, „mit mehr und mehr sich steigernder Spannung erfüllen". Zuletzt sinkt Decebalus, der Feldherr der Besiegten, von römischen Reitern verfolgt, „mit dem Sichelschwert sich den Hals durchschneidend, an einer Eiche nieder". Es ist doch eine echte Geschichtskunst, die die Römer sich in dieser Darstellung erobert haben; und wenn man in der Ausführung auch verschiedene Hände erkennt, von denen, auch wohl absichtlich, die unten beschäftigten in flacherem, die oben beschäftigten in höherem Relief arbeiteten, so geht doch ein gewaltig einheitlicher Zug durch die ganze Schöpfung.

Zur Zeit Hadrians wird auch der Stil der Geschichtsreliefs glatter, kühler und klassizistischer. Der Zeit Hadrians schreiben Arndt und Margarete Bieber jene acht Medaillonreliefs des Konstantinsbogens (S. 482) zu. Für vier von ihnen gibt, wie gesagt, auch Sieveking es zu. Sie stellen, jedenfalls von verschiedenen Händen ausgeführt, kaiserliche Jagdzüge und die mit ihnen verbundenen Opfer dar. Daß die Reliefs vom Arco di Portogallo im Konservatorenpalast, die eine Ansprache des Kaisers und die Vergötterung seiner Gattin Sabina verbildlichen, hadrianisch sind, hat Wace nachgewiesen. Unter Mark Aurel wurden hergebrachte Aufgaben im

hergebrachten Sinne noch so gut gelöst wie auf dem Relief der Basis der nicht erhaltenen Antoninussäule, das die Apotheose des Antoninus Pius und der Faustina darstellt, wogegen selbständige Erfindungen wie der dazugehörige „Paraderitt" schon zu kindlicher Unbeholfenheit zurückkehren. Beide Stücke stehen im Giardino della Pigna des Vatikans. Von den elf großen Hochreliefs, die Haupt- und Staatsaktionen Mark Aurels veranschaulichen, sind acht der Attika des Konstantinsbogens einverleibt, während drei im Konservatorenpalast aufbewahrt werden. Die schönsten Reliefs aus Mark Aurels Leben sind in der Bibliothek zu Ephesos (S. 480 und Abb. 512) gefunden worden. Sie befinden sich in Wien, wo sie vorläufig im unteren Belvedere aufgestellt waren. Die große Reliefspirale an der Säule Mark Aurels in Rom aber ist auch gegenständlich nur eine absichtliche Nachahmung ihres sechzig Jahre älteren Vorbildes. Sie schildert in einundzwanzig Windungen den Feldzug des Kaisers gegen die Markomannen. Nur selten finden sich neue, originelle Züge. Selbst das Eingreifen des als anthropomorphisches Naturbild veranschaulichten Jupiter Pluvius, der die Römer mit strömendem Wasser erquickt, die Barbaren mit feindlichen Schloßen erschreckt, ist früher schon ähnlich wiedergegeben worden. Die Reliefart ist schon erheblich weniger plastisch: das Hintereinander wird öfter wieder durch ein Nebeneinander ausgedrückt. Die landschaftlichen Zutaten reißen die plastische Anordnung nicht selten auseinander. Ein Nachlassen der künstlerischen Kräfte ist unverkennbar.

Abb. 543. Der gallische Gott Cernunnus. Steinfigur im Museum zu Saint Germain en Laye. (Zu S. 514.)

Das Beispiel dieser Säulenreliefs wirkte dann auf die plastischen Darstellungen des Severusbogens ein, der 201 n. Chr. zu Ehren eines Triumphes des Kaisers über die Parther errichtet wurde. Kein Bogen ist so reich mit Reliefs geschmückt wie dieser; aber keine anderen Reliefs zeigen in solchem Maße wie diese den Niedergang des plastischen Gefühls. In der Anordnung der Züge durch weite Landstrecken tritt vollends das unperspektivische Nebeneinander, manchmal in Zickzacklinien von vier bis fünf Gliedern, an die Stelle des perspektivischen Hintereinanders. Man könnte der Anordnung nach meinen, wieder vor assyrischen Reliefs jüngeren Stils zu stehen. Dabei ist die Formensprache im einzelnen roh und mißverständlich.

Abb. 544. Boscoreale-Gefäß, im Louvre zu Paris. Nach Engelmann, „Pompeji". (Zu S. 515.)

Daß man, als im 4. Jahrhundert Konstantin dem Großen ein Triumphbogen errichtet wurde, sich gezwungen sah, den Bogen Trajans und andere Denkmäler zu plündern, um etwas zustande zu bringen (S. 511), spricht sicher nicht für ein großes künstlerisches Selbstvertrauen dieser Zeit; und in der Tat zeigen die eigenen Zutaten der Konstantinischen Bildhauerei eine Armut der Erfindung, einen Mangel an Beherrschung der Formen und ein Unvermögen, sich künstlerisch auszudrücken, die deutlich genug das Ende der antiken Kunst verraten. Freilich hat Riegl gerade an diesen Neuerungen der Konstantinischen Zeit, namentlich an den unter jenen Medaillons angebrachten Friesen, deren Figuren ohne künstlerische Gruppierung formlos nebeneinandergestellt sind, sich aber, tief unterschnitten, wie jene späten Sarkophagreliefs (S. 506), in gleicher Fläche von dunklem Schatten abheben, den Ausgangspunkt einer neuen Ära „gotischer" Kunstanschauung, die die christliche Kunst schuf,

erweisen wollen. Daß dieses neue Stilgefühl aber vom Osten her in Rom eingeführt worden, hat Strzygowski gezeigt. Vom Standpunkt der griechisch-römischen Kunst aus angesehen, haben die Künstler dieser konstantinischen Reliefs, indem sie sich der „neuen Richtung" anschlossen, jedenfalls zugleich aus der Not ihres mangelnden plastischen Könnens in dekorativem Sinne eine Tugend gemacht; und daß auf diese Weise wirklich aus den Ruinen der alten hellenistischen Römerkunst ein neues Leben erblüht ist, kann nicht in Abrede gestellt werden.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die Bildnerei der römischen Provinzen, so fesselt uns vor allem die Kunst in den heute französischen und westdeutschen Gebieten, die uns als römische Provinzialkunst im engeren Sinne erscheint. Die zahlreichen römischen Bildwerke, die sich in den weiteren Bereichen der griechischen und hellenistischen Gesittung erhalten haben, lehren uns nichts Neues. Es sei nur an die schwächlichen trajanischen Reliefs des Denkmals des Philoppappos in Athen und des Siegesdenkmals zu Adamklissi in der Dobrudscha (S. 479) erinnert. In Gallien und Germanien läßt man die Kunst der Hallstatt- und der La Tène-Stufe (S. 429) um 100 n. Chr. der römischen Provinzialkunst Platz machen. Die römischen Bildwerke aus der früheren Zeit, die sich hier erhalten haben, sind noch zu selbständig, um ihr im eigentlichen Sinne zugerechnet zu werden. Von der altgriechischen Kolonie Massilia (Marseille) in Südfrankreich aus hatte sich hellenisches und hellenistisches Kunstempfinden ohne vorherige Übersetzung ins Römische bis an den Rhein verbreitet. Frühe Bildwerke der Römerherrschaft, die dieser Richtung angehören, sind z. B. aus Augusteischer Zeit die trefflichen Jagd- und Schlachtreliefs an jenem Julierdenkmal zu Saint Remy (S. 475), aus Neronischer Zeit die ebenfalls noch griechisch angehauchten Götterreliefs, die alle Seiten der großen Jupitersäule zu Mainz (S. 484) umziehen. Als ihre Urheber nennen sich der Grieche Samos und der Römer Severus. An der abgebildeten rechten Seite (Abb. 516) zeigt das untere Sockelgeschoß Fortuna und Minerva, das obere einen der Dioskuren. Am Mantel der fünf Schafttrommeln folgen übereinander Diana, Ceres, die „Äquitas", ein Lar und (zu oberst) der Sonnengott Sol. Die Einzelausführung verrät trotz der griechischen Gesamthaltung natürlich provinzielles Unvermögen. Die eigentliche römische Provinzialkunst entfaltete sich, wie gesagt, erst etwas später. Über die Alpen trat das Römische dem Südgallisch-Griechischen an die Seite. Von beiden Seiten waren griechisch-römische Kunstwerke massenhaft in das Gebiet der La Tène-Kunst eingeführt worden. Aber auch römische Künstler oder doch Kunsthandwerker ließen sich in ihm nieder; und bald fanden sich, häufiger in Gallien und in Germanien, eingeborene Lehrlinge, die sich in der Kunst der Eroberer unterweisen ließen. Insofern die eingewanderten Kunsthandwerker den römischen Legionen angehörten, redet man auch von einer „römischen Soldatenkunst" in diesen Provinzen. An der Hand des Handels waren Werke der Kleinkunst selbst über die Reichsgrenzen hinausgewandert. Römische Bronzen haben sich vereinzelt hoch im Norden und fern im Süden wiedergefunden. Findet sich z. B. die Firma des

Abb. 545. Römischer Marmorkandelaber, im Vatikan. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 516.)

Publius Cipus Polibus doch so gut wie auf pompejanischen Gefäßen auch auf solchen, die in Jütland, auf Falster, in Ungarn und in England ausgegraben worden. Die eigentliche gallisch-römische und germanisch-römische Provinzialkunst aber hält sich in den Reichsgrenzen, in Deutschland also, abgesehen vom Rhein, innerhalb des Limes, des von den römischen Eroberern errichteten Grenzwalles, der, 550 km lang, die Provinzen Rätien und Obergermanien vom freien Norddeutschland trennte.

Daß in der römischen Provinzialkunst auf heute deutschem und heute französischem Boden der Mithrasdienst sich besonderer Beliebtheit erfreute, ist schon bemerkt worden (S. 504). Im übrigen sind die idealen Bestrebungen dieser Kunst natürlich noch weit geringer anzuschlagen als die der gleichzeitigen Kunst am Tiberstrande. Die Beispiele, in denen die verhunzte hellenistisch-römische Formensprache dazu herhalten mußte, mythologische Vorstellungen der Gallier oder der Germanen zu umkleiden, sind keineswegs selten, aber lehrreicher in kulturgeschichtlicher als in kunstgeschichtlicher Beziehung. Römische Gesamthaltung bei gallischen Einzelheiten zeigen z. B. der unerfreuliche große Apollon von Lillebonne im Louvre zu Paris und die zahlreichen ehernen Götterstatuetten, die man in den Museen von Bordeaux und von Boulogne kennen lernt. Fremdartiger wirken Gebilde wie die archaisch-steife und doch verschnörkelte Gestalt der „gallorömischen Venus", die man z. B., aus weißem Ton geformt, im Museum von Saint Germain en Laye sieht, und die Gestalt des wie Buddha mit untergeschlagenen Beinen dasitzenden gehörnten gallorömischen Gottes Cernunnus, den Reinach, der beide Typen direkt aus dem hellenistischen Ägypten nach Gallien verschlagen glaubt, für einen ägyptisierenden Merkur erklärt. Auch diese Gestalt lernt man im Museum von Saint Germain en Laye kennen (Abb. 543); am bedeutendsten aber erscheint sie, zwischen Apollo und Merkur gesetzt, auf einem Weihrelief im Museum zu Reims. Weihdenkmäler veranschaulichen uns auch noch eine Reihe anderer gallischer Gottheiten, die abwechselnd unter ihrem eigenen und ihrem römischen, den römischen Göttern entlehnten Namen gefeiert wurden. Ein dreiköpfiger Gott, der dem Janus verwandt erscheint, erregt in den Museen von Bordeaux, Beaune und Saint Germain en Laye unsere Aufmerksamkeit. Der reitenden Göttin Epona aber begegnen wir in den Museen von Metz, Bonn, Karlsruhe, Mainz und Wiesbaden.

Frischer tritt uns die gallisch- und germanisch-römische Provinzialkunst in ihren realistischen Leistungen entgegen. Gallisch-römische Tierfiguren, wie die Bronzen der Museen zu Lyon und Saint Germain en Laye, verraten eine Art von selbständiger Unterströmung. Die realistischen Reliefdarstellungen der Grabmäler aber zeigen bei aller Tüchtigkeit doch nur den großen Abstand, der die Provinzialarbeiten von der hauptstädtischen Kunst scheidet. Kräftig sind in ihrer Art auf deutschem Boden noch die Reliefs des Denkmals der Sekundiner zu Igel bei Trier, bei aller Roheit lebendig empfunden die Reliefs der Grabmäler von Neumagen im Trierer Museum (Abschied, Heimkehr von der Jagd, Schulszene, Abgabendarbringung) und die Darstellungen am Grabstein des Schiffers Blussus im Mainzer Museum, die vorn den Schiffer mit den Seinen, auf der Rückseite sein Schiff zeigen. Reich an Grabsteinen römischer Militär- und Zivilpersonen, die mit deren Büsten oder Halbfiguren, mit in der Regel von vorn gesehenen, aus Halbrundnischen hervorblickenden Halbreliefs geschmückt sind, sind alle rheinischen Provinzialmuseen. Das Kölnische Museum besitzt besonders viele gute Bildnisbüsten dieser Art; und aus Köln stammt auch das vortreffliche Grabbildnis des Trompeters Gaius Betienus Urbicus im Museum von Saint Germain en Laye. Am Ende der römischen Provinzialbildnerei stehen so ungeschlachte Gestalten wie die Caritas im Museum

zu Compiègne, die wieder an die altionischen Sitzbilder vom Didymaion bei Milet (S. 239, Abb. 259) erinnert, und wie der gallische Krieger im Musée Calvet zu Avignon, der in der Tracht des 4. oder 5. Jahrhunderts n. Chr. erscheint.

4. Die römische Klein- und Zierkunst.

In dem ausgedehnten Schönheitsreiche der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, dem unzählige Gebrauchsgegenstände, Schmuck- und Prunkstücke als echte, wenn auch oft wenig umfangreiche Kunstwerke angehören, herrschen abwechselnd oder nebeneinander die Gesetze der Baukunst, der Bildnerei und der Malerei, überall von dem selbständigen Naturrecht der Zierkunst durchbrochen und getragen. Die erhaltenen Gegenstände des Kunsthandwerks der römischen Kaiserzeit sind vorzugsweise aus Stein, Ton, Bronze oder Edelmetallen gebildet. Holzarbeiten haben sich kaum erhalten, gewebte Stoffe, von Ägypten abgesehen, nur in dürftigen Resten. Die Verzierungen der Kunstgegenstände sind jetzt häufiger plastischer als flächenhafter Art. Auch die Tongefäßbildnerei hatte längst auf den Schmuck der Malerei, in dem wir sie in Griechenland und in der hellenistischen Frühzeit Italiens schwelgen sahen, zugunsten der Zieraten in halb erhabener Arbeit verzichtet; und unzählige erhaltene Tonlämpchen schließen sich in der Zweckmäßigkeit ihrer Form und der Sinnigkeit ihrer Verzierungen den übrigen Tongefäßen an.

Abb. 546. Pompejanischer Dreifuß, im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Sommer. (Zu S. 516.)

Den höchsten Wert haben die Goldschmiede- und Juwelierarbeiten. Die Silberschätze von Pompeji, Boscoreale, Hildesheim usw. haben wir zum Teil schon kennen gelernt und sie teils als griechisch-hellenistisch, teils als römisch-hellenistisch angesprochen. Seit der ersten Auflage dieses Buches ist die Forschung zu der Überzeugung zurückgekehrt, daß eine größere Anzahl dieser Gefäße, als man damals zugab, in und für Rom angefertigt worden. Die römischen Stücke unterscheiden sich ab und zu durch lateinische Erzeugerinschriften von den hellenistischen, immer durch reichere, aber weniger organisch eingefügte Verzierungen. Entspricht der prachtvolle Hildesheimer Silber-Krater im Berliner Museum (S. 388, Abb. 416) mit dem durch Amoretten und Seetiere belebten stilisierten Rankenwerk unserer Vorstellung von hellenistischer Kunst, so kommen die ganz mit naturalistischen Zweigen umrankten Vasen, wie das pompejanische Gefäß mit den Rebzweigen im Neapeler Museum und das herrliche Boscoreale-Gefäß mit den Olivenzweigen im Louvre zu Paris (Abb. 544), unserer Vorstellung von der Entwickelung der Zierkunst zum Beginn der Kaiserzeit bereits näher. In den Kameen ist es schon wegen der Darstellungen, die die römischen Kaiser verherrlichen, leichter, die Grenze zu ziehen; aber die Prachtkameen der ersten Kaiserzeit, wie die berühmte Gemma Augustea des Wiener Antikenkabinetts, die Gemma Tiberiana der Pariser Staatssammlung und die Gemma Claudiana

im Haager Kabinett, lassen sich an stilvollem Schwung der Gesamthaltung und an geistvoller Feinheit der Arbeit doch nicht mehr mit den Ptolemäerkameen (S. 389, Abb. 418) vergleichen; und ähnlich geht es mit den Münzen der Kaiserzeit: echt römisch ist das As mit doppelgesichtigem Janiskopfe auf der einen, dem Schiffsschnabel auf der anderen Seite. Die römischen Kaisermünzen, die zum Beginn der Kaiserzeit wie zur Zeit Hadrians die Neubelebung griechischer Empfindung verraten, sind doch nur nüchterne Wiederholungen griechischer Vorbilder; und nach Hadrian tritt auch auf diesem Gebiete ein rascher Verfall ein. Auf die zum Körperschmuck dienenden Goldschmiedearbeiten dieser Zeit einzugehen, müssen wir der Geschichte dieses Zweiges des Kunstgewerbes überlassen.

Die reichste Fülle künstlerisch gestalteter und verzierter Gebrauchsgegenstände hat sich in Marmor- und Bronzearbeiten erhalten. Die Sammlungen Roms und Neapels sind reich an Tischen, Sesseln, Dreifüßen, Lampenhaltern, Untersätzen und Prachtgefäßen aus weißem und farbigem Marmor. Die Verzierungen werden im Laufe der Zeit auch hier immer üppiger. Tisch- und Dreifußfüße pflegen wie starke und elastische Löwentatzen gebildet zu sein. Am oberen Ende des Tischbeins, in dem die Übergänge durch akanthisierende Pflanzenmotive verdeckt sind, tragen Löwenköpfe zuweilen die Platte. Auch sitzende Sphinxe ersetzen wohl die Tischbeine. Dem dreibeinigen pompejanischen Marmortische im Neapeler Museum schließen sich die schönen Tische an, deren Füße oder breitere Untersätze, reich verziert, an den Wasserbecken pompejanischer Atrien, z. B. im Hause des Cornelius Rufus, erhalten sind. Auf den vatikanischen Kandelaber mit vierseitiger Basis, dessen spiralförmiger Schaft nur einzelne stehende Akanthusblätter hervortreibt, folgt das vatikanische Kandelaberpaar auf dreiseitiger Basis, dessen Schäfte den Akanthus im Vollbesitze seiner dekorativen Allmacht zeigen (Abb. 545).

Abb. 547. Akanthisierender Pflanzenrankenfries, im Lateranmuseum zu Rom. Nach Photographie von Alinari. (Zu S. 518.)

Feiner, geistvoller, griechischer erscheinen zumeist die Bronzegeräte. Die Beine der Dreifüße oder Tische, die Schäfte der Kandelaber, die Stützen der Sessel sind in der Bronze schlanker und zierlicher gebildet als im Marmor. Den Löwen- und Pantherfüßen gesellen sich demgemäß öfter zierliche Bockfüße; die Ornamente werden, den kleineren Flächen entsprechend, zierlicher durchgebildet. Pompeji hat der Nachwelt die größte Auswahl kleiner Kunstwerke dieser Art überliefert, deren schönste im Museum von Neapel stehen. Berühmt ist der Silen, der mit einer Anstrengung, die sich in jeder seiner Bewegung kundgibt, in der Linken einen Schlangenring emporhält, der offenbar bestimmt war, ein schweres Gefäß zu tragen. Mit Recht bewundert wird der zierliche Dreifuß, dessen Ring über elastischen, reichverzierten Tierbeinen mit Pantherfüßen von sitzenden Sphinxen mit hochaufragenden Flügeln getragen wird (Abb. 546). Die größte Fülle verschiedener Gestaltung zeigen die Lampenständer von den

niedrigsten Untersätzen bis zu den höchsten und schlanksten „Kandelabern", von den einfachen, für eine Lampe bestimmten Haltern bis zu mehrarmigen, reichgegliederten Trägern. In der Regel deckt eine Platte den Ständer; nicht selten aber werden die Lampen auch mit Bronzekettchen an den Armen aufgehängt, und dann ist der Ständer manchmal als natürlicher Baumstamm mit Ästen gebildet; oder es entwickeln sich an der notwendigerweise breiteren Fußplatte kleine plastische Lebensbilder, die meist dem bacchischen Kreise entlehnt sind.

Vom Standpunkt strengsten Stilgefühls aus wird sich nicht alles verteidigen lassen, was die griechisch-römischen Kunsthandwerker in Rom, Etrurien und Pompeji hervorgebracht haben; aber da wir die Überlegenheit ihres Stilgefühls über das unsere in den meisten Fällen anerkennen müssen, wirkt es doch befreiend, zu sehen, daß auch sie ab und zu die Einfälle ihrer Einbildungskraft der gegebenen Gesetzmäßigkeit voranstellten. Alles in allem haben nur die Ostasiaten es in gleichem Maße wie die Griechen und Römer verstanden, die Grundformen der Geräte und Geschirre zugleich verwendbar und anmutig, die Verzierungen zugleich verständig, sinnig und phantasievoll zu gestalten; und von dem Allerbesten, was die Griechen auf diesem Gebiete geschaffen, hat sich, von den bemalten Tongefäßen abgesehen, obendrein nur wenig erhalten.

Zum Schlusse müssen wir uns das Wesen und den Werdegang der römischen Ornamentik noch einmal im Zusammenhang vergegenwärtigen. Neben den Mäandern, dem Wellenbande, dem Flechtbande, dem Eierstabe in dorischer und lesbischer Gestaltung, der Perlenschnur und dem Zahnschnitt, neben den dem Osten entsprossenen Rosetten, Palmetten- und Lotosfriesen war auch die fortlaufende Pflanzenranke ein uraltes Erbteil hellenischer Kunst. Das Akanthusblatt und andere Naturblätter hatten sich, die Pflanzenranke umwerbend, ebenfalls bereits in der griechischen Zierkunst ihr Heimatrecht erobert. Tier- und Menschengestalten und stilisierte Blüten verschiedener Art hatten sich ihnen zugesellt. Frucht- und Blumengewinde in Gestalt von Halbkränzen, die, manchmal mit Bändern geschmückt, von Stierschädeln herabhingen, hatten sich in der hellenistischen Zeit ausgebildet. In der Kaiserzeit wurden alle diese Motive gelegentlich festgehalten, verwertet, zusammengehäuft, aber auch weiterentwickelt. Die einfachen geometrischen Formen der guten alten Zeit wurden zunächst mehr und mehr abgestoßen; die Pflanzengewinde, Naturblätter und Ranken wurden immer reicher und weicher, immer üppiger und natürlicher ausgebildet; öfter als bisher wurden ganze Flächen von ihnen überspannen; daneben aber wurden, wie schon in Pergamon (S. 398, Abb. 436), auch leblose Gegenstände, Töpfe, Instrumente, Waffen, Trophäen und flatternde Bänder in eigentümlicher Weise dekorativ verwendet; und hier und da regte sich auch in den Pflanzenornamenten bereits ein neuer Schematismus, der der Rückkehr zu geometrischen Formen die Wege wies.

Die Häufung der altererbten Bestandteile der architektonischen Verzierungen tritt uns schon an den im Tabularium zu Rom aufbewahrten Fries- und Kranzgesimsstücken von Tiberius' Neubau des Konkordiatempels und vom Vespasianstempel entgegen. Das Üppigste und Prächtigste der Art leistet die Umrahmung der „reichen Tür" zu Baalbek, in der kaum ein geschichtlich überliefertes Motiv ausgelassen ist. Im Fries der Thermen des Agrippa erscheinen Delphine, Dreizacke und Muscheln zwischen Palmetten, am Fries des Vespasianstempels zugleich die Opfergeräte, Kannen, Beile, Messer als neuartige Zieraten neben den Stierschädeln und Rosetten (Abb. 510). Stillebenartig gehäufte Trophäen füllen einige Kapitelle, aber auch z. B. die Würfelflächen des Sockels der Trajanssäule. Wie ganze Flächen von Pflanzenrankengewinden gefüllt werden, zeigen, von den Gefäßen abgesehen, z. B. die unteren Mauerteile

des Friedensaltars des Augustus, dann, in weiterer Entwickelung, das prächtige Relief aus Quitten- und Zitronenzweigen im Lateranmuseum zu Rom.

Die Weiterentwickelung der stilisierten Pflanzenrankenkunst hat A. Riegl gründlich untersucht, die Fortschritte der natürlichen Pflanzenzweigbildungen hat Fr. Wickhoff vortrefflich dargelegt. Während es mit der stilisierenden Richtung abwärts ging, bewegte die naturalisierende Richtung sich in aufsteigender Linie. In der stilisierenden Zierkunst wurden die alten Elemente der Pflanzenranke und der wechselständig unterbrochenen Palmettenranke immer mehr akanthisiert. Akanthusblätter legten sich immer aufdringlicher um die Stengel der Pflanzenranken, schoben sich immer weiter in die Palmetten oder stilisierten Lotosblüten hinein, bis sie diese wie jene schließlich verdrängten. Schon zwei erhaltene Friese vom Nerva-Forum zeigen Endpunkte dieser Bewegung, die trotz des anscheinenden Fortschritts in naturalistischem Sinne, der wegen der Unnatur der Akanthusmotive an dieser Stelle nur scheinbar war, einen Rückschritt in die Fesseln des Schemas bedeutete. Auch ein Friesstück des Lateranmuseums (Abb. 547) zeigt diese Zunahme der Akanthisierung der Wellenranke.

Abb. 548. Pilaster vom Grabmal der Haterier, im Lateranmuseum zu Rom. Nach Wickhoff.

Die natürliche Pflanzenornamentik aber entwickelte sich, dem figürlichen Relief entsprechend, immer weiter im malerischen Sinne. Der Platanenzweig in einem bekannten Relief des Thermenmuseums zu Rom ist noch plastisch natürlich durchgebildet; jenes Quitten- und Zitronenrelief des Laterans geht, indem es Schatten- und Lichtwirkungen zur Geltung bringt, schon weiter in der malerischen Richtung. Vollendet erscheint diese in den köstlichen Pilastern vom Grabmal der Haterier im Museum des Laterans. Hohe, rosenumrankte Vasen, auf deren oberem Rande Vögel sitzen, erheben sich über Kirschzweigen, die ihren Fuß umgeben. Hier ist nicht jedes Blatt, jede Blüte plastisch der Natur nachgebildet, sondern Stengel, Blätter, Knospen und Blüten erheben sich in verschiedener Höhe über dem bewegten Grunde und müssen mit ihrem ursprünglichen Farben- und Licht- und Schattenspiele den vollen Schein natürlichen Lebens in künstlerisch feingestimmter Abklärung erzeugt haben. Hier zeigt sich, im 2. Jahrhundert n. Chr., die römische Kunst auf Wegen, die in der Tat von denen der altgriechischen Kunst weit abliegen (Abb. 548). Eine Rück- oder Umbildung in dem besprochenen Sinne aber zeigt dann schon jener mit Weinlaub und Reben gefüllte Pilaster des Lateranmuseums, der das Relief wieder in einen Rahmen von gleicher Höhe mit seinen höchsten Flächen „versenkt".

Die ganze hellenistisch-römische Ornamentik hatte übrigens in allen ihren Phasen nach geschlossener zentraler oder symmetrischer Anordnung innerhalb der Zierflächen gestrebt. Die Verzierungsart des sogenannten „unendlichen Rapports", die die Flächen mit einem Netz von gleichmäßig wiederholten Mustern überzieht, die an den Rändern halb abgeschnitten sind und dadurch die Vorstellung unendlicher Fortsetzung erwecken, lag nicht im Sinne der griechisch-römischen Kunst. Aus dem alten Orient aber scheinen Ansätze zu einer „unendlichen" Flächenverzierung nach Griechenland, aus dem hellenistischen Osten nunmehr auch nach Italien gelangt zu sein. Riegl macht auf vereinzelte Anklänge an den „unendlichen Rapport" in pompejanischen Stuckrelief-Felderdecken und auf den pompejanischen Mosaiksäulen im Neapeler

Museum aufmerksam; und er fügt in bezug auf jene hinzu: „Es sind dies die direkten und nächstverwandten Vorläufer der sarazenischen Polygonalornamentik mittels eckig gebrochener Bänder.“ Daß diese „Vorläufer“ aller Wahrscheinlichkeit nach selbst dem später sarazenischen Osten entstammen, hat erst Strzygowski Riegl gegenüber betont.

Hatte die griechische Kunst schon im Gefolge Alexanders des Großen als schöne Tochter eines nordischen Wunderlandes die heißen Gestade des Induslandes betreten, so folgte die hellenistisch-römische Kunst den Legionen der Kaiserzeit bis in die fernsten Provinzen, zu denen sie ihre Adler trugen. Die römische Baukunst hielt sich dabei in den eigentlichen Reichsgrenzen und ließ sich, wie wir an Beispielen, die uns genügen müssen, gesehen haben, an den Grenzen überall von der Gesittung der Nachbarn leise beeinflussen. Ein Stück orientalischer Üppigkeit nahm sie im fernen Osten an, ein Hauch afrikanischer Wüstenfreiheit belebte sie an den dunklen Südgrenzen des Reiches. Gallische und germanische Kraft und Derbheit spiegelten ihre Werke am Rhein, an der Mosel und in Frankreich wider. Wie die übrigen Künste sich in den Händen der nordischen Barbaren unter hellenistisch-römischem Einflusse zur römischen Provinzialkunst entwickelten, haben wir gesehen; wie die ganze hellenistisch-römische Kunst weit über die Ostgrenzen des Reiches hinaus bei Parthern, Sassaniden und Indoskythen Wurzeln schlug und in Wechselwirkung mit der Kunst dieser Völker neue, fremdartige Sprossen trieb, ja wie sie selbst in Indien und China ihren Einfluß geltend machte, werden wir in anderem Zusammenhange verfolgen. Ganz verloren gegangen ist „das Erbe der Antike“ in keinem Teile der Alten Welt. Es anzutreten aber blieben zunächst die Völker Europas berufen; und ihnen ist es auch in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters nicht völlig entschwunden. Was die Griechen in ihrer nationalen Zeit auf künstlerischem Gebiete entdeckt und empfunden haben, was sich in ihrer internationalen Zeit von selbst den neuen Bedürfnissen angepaßt hat, was die Römer ihnen nachempfunden und, schließlich mit neuen Elementen vermischt, durch ihre Legionen in alle Welt getragen haben, klingt in den Jahrhunderten, die auf die Völkerwanderung folgen, immer noch laut und vernehmlich aus einem Meere fremder Tonarten hervor, um schließlich, als seine Zeit gekommen war, mit elementarer Macht, der Macht der Klarheit, Wahrheit und Schönheit, wieder hervorzubrechen und abermals auf Jahrhunderte hinaus die Führung in der Kunst der Menschheit zu übernehmen.

Nach der Zeit des gotischen Mittelalters, die, vielleicht ohne es zu wissen und zu wollen, die größte Entfernung von der Antike bezeichnete und doch von selbständigem großen Stilgefühl beseelt war, hat erst die neueste Zeit es hier und da und hat sie zuerst es mit vollem Bewußtsein versucht, sich ganz von der Bevormundung durch die klassische Überlieferung zu befreien; aber es muß sich erst zeigen, ob diese Bewegung von Dauer ist, und ob ihr die Kraft innewohnt, Formen zu schaffen, die sich an selbständigem künstlerischen Leben und natürlichem Stilgefühl mit denen der Griechen und Römer zu messen imstande sind.

Rückblick.

Blicken wir auf alles zurück, was die Kunstgeschichte der Vorzeit und der alten Welt uns an echten, großen, eigenartigen, oft aber auch seltsamen und fremdartigen Kunstschöpfungen vor Augen geführt hat, so fühlen wir freilich erst in der Kunst der Griechen und Römer Blut von unserem Blute kreisen und Geist von unserem Geiste wehen; aber wir haben auch in den fernsten Zeiten und Ländern menschlich Verständliches und künstlerisch Gereiftes gefunden, das

wir auch, ohne unserem Empfinden Gewalt anzutun, nachzufühlen und mitzugenießen vermochten. Mit Staunen nahmen wir wahr, daß die Menschheit schon in nebelferner Vorzeit nicht umhin gekonnt, die Tiere ihrer Umwelt mit packender Natürlichkeit in Horn zu schnitzen und zu ritzen oder lebensgroß an die Decken und Wände ihrer Höhlen zu malen. Anteilnehmend sahen wir, daß die fortschreitende Menschheit sich selbst und ihren Geräten eine von Anfang an bald natürliche, bald geometrische, offenbar in den verschiedensten Breiten zugleich erworbene Zierkunst erfand, die teils aus technisch stilisierter Naturnachahmung, teils aus der Technik selbst, teils aus dem Schatze des angeborenen Empfindens für Rhythmus, Symmetrie und mathematische Regelmäßigkeit entsprungen war. Nachdem die Erfindung der Bearbeitung der Metalle die Menschheit dann rasch auf höhere Gesittungsstufen erhoben, sahen wir zunächst dem Niltal eine hohe Kunst entsprießen, die, von dem frischesten Naturgefühl für die Tier- und Pflanzenwelt getragen, sich gleichwohl in strenger mathematischer Anschauung, wie sie sich in den Pyramidenbauten am schärfsten kristallisierte, zu ungeahnter Erhabenheit und Größe entfaltete. Gleichzeitig sahen wir die mesopotamische Kunst, mit größerer Erdenschwere belastet, Bauwerke, deren wuchtige Massigkeit durch den Glanz leuchtender Fliesen erleichtert wurde, und Bildwerke von ernster Geschlossenheit oder lebendiger Bewegtheit schaffen. Wir sahen in der hettitischen Bau- und Bildkunst neue Möglichkeiten Gestalt gewinnen, sahen die eklektische phönizische Kunst, was sie ihren Nachbarn abgesehen, übers Meer verbreiten, sahen die ägäische Kunst eine künstlerische Durchdringung der täglichen Lebensbedürfnisse und eine Unmittelbarkeit der Naturanschauung anbahnen, die bis dahin kaum erhört gewesen waren, sahen schließlich in den mächtigen, von den Bergen herabgestiegenen, luft- und lichtdurchflossenen Säulenhallen der Perser arisches Freiheitsgefühl, durch die monarchische Überlieferung gebändigt, nach Gestaltung ringen. Doch das alles versank vor dem raschen, reinen Aufsprießen der Hellenenkunst, die nichts unbenutzt ließ, was ihr vorausgegangen war, aber alles geläutert und besser verstanden weiterentwickelte, bis sie, stets in engster Fühlung mit der irdischen Natur, stets in innigster Verbindung mit der mathematischen Gesetzmäßigkeit des Formengefühls, stets im begeisterten und andächtigen Aufblick zu dem Götterheime des Olymps, Bauwerken, Bildwerken und Malwerken zum Dasein verhalf, in denen Wahrheit und Schönheit, Natur und Stil, Menschlichkeit und Göttlichkeit zu einer unerreichten, wohltuenden Einheit verschmolzen. Schließlich gaben die Römer ein Stück ihres angeborenen Wirklichkeitssinns und Massengefühls hinzu und brachten, auf hellenistischer Grundlage den Boden für Neues bereitend, die Kunst der alten Welt zu machtvollem Abschluß.

Es fällt uns bei diesem Rückblick sofort in die Augen, daß diese ganze alte Kunstwelt Westasiens, Nordafrikas und Südeuropas ein mächtiges, trotz aller Verschiedenheit der Einzeläußerungen einheitliches, zeitlich und räumlich in sich zusammenhängendes und abgeschlossenes Kunstreich bildet, in dem jeder Zeitraum und jedes Gebiet das Seine zur Gestaltung des Ganzen beigetragen hat. Wie groß jeder Einzelanteil an der Gesamtleistung, welche Seite in jedem Falle der empfangende, welche der gebende Teil gewesen, wie alles aus-, neben- oder nacheinander aufblühte, ineinandergriff und miteinander verschmolz, können wir hier und da ahnen, aber nur in wenigen Fällen schon wirklich wissenschaftlich nachweisen. Noch immer schlummern zahlreiche Zeugen alter Beziehungen unter dem Erdboden. Vorderhand muß uns die Erkenntnis genügen, daß eine in sich zusammenhängende Entwickelung dieses ganze Kunstreich der „alten Welt“ in unserem Sinne hervorgerufen hat, und daß gerade die künstlerische Entwickelung dieses Teiles der Menschheit das Leben der ganzen Menschheit innerhalb eines Zeitraumes von 3000 Jahren auf eine bis dahin unbekannte Höhe freien Menschentums emporgehoben hat.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text und in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist.

Adler, Fr.: Das Pantheon zu Rom; im 31. Berliner Winckelmann-Programm. Berlin 1871.
— Das Museum zu Halikarnaß. Berlin 1900.
— s. auch Curtius.
Aigner, A.: Hallstatt. München 1911.
Albert I., Prince de Monaco: Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques; Bd. I: Altamira, s. unter Cartailhac; Bd. II: Font-de-Gaume, s. unter Capitan; Bd. III: Les cavernes de la région cantabrique, s. unter Breuil. Monaco 1906, 1910, 1912.
Alcalde del Rio, s. unter Rio.
Altmann, W.: Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin 1902.
— Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit. Berlin 1905.
— Die italischen Rundbauten. Berlin 1906.
— Bericht über M. Rostowzews russisch geschriebenen Aufsatz „Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft"; in der Berliner Philol. Wochenschrift XXIX, S. 1181. Berlin 1909.
Amélineau, B.: Les nouvelles fouilles d'Abydos. 2 Bände. Paris 1904—05.
Amelios, d': Pompei. Nuovi Scavi. Casa dei Vettii. Neapel 1898. [chen 1897.
Amelung, W.: Führer durch die Antiken in Florenz. Mün-
— Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. I Berlin 1902; II Berlin 1908.
— L'Artémis de Versailles et l'Apollon de Belvedere; in der Revue archéol. 1904, II, S. 325. Paris 1904.
— Eine neue Kopie des myronischen Diskobolen in Rom; in der Zeitschr. für bildende Kunst, Neue Folge XVIII, S. 185. Leipzig 1907.
— Die Athena des Phidias; in den Archäol. Jahresheften XI, S. 169. Wien 1908.
— s. auch Helbig.
Anderson Morton, A., s. Brodnick.
Andrae, W.: Die glasierten Ziegel von der Südburg des Kasr; in Nr. 13 der Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft. Berlin 1902.
— Ausgrabungsbericht aus Assur; ebenda von Nr. 21 ab. Berlin 1904.
— Das Basaltbild Salmanassars II.; ebenda Nr. 21 (4). Berlin 1904.
— Der Anu-Adad-Tempel; in Nr. 10 der Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft. Leipzig 1909.
— s. auch Koldewey.
Andreas, F. C.: Fragen der älteren persischen Geschichte; in den Verhandlungen des XIII. intern. orientalistischen Kongresses zu Hamburg. 1902.
— s. auch Stolze.
Andree, R.: Die Metalle bei den Naturvölkern. Leipzig 1884.
— Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Neue Folge. Leipzig 1889.
Andrian, F. Frhr. v.: Prähistorische Studien aus Sizilien. Berlin 1878.
Antichità d'Ercolano, vol. I—IX. Neapel 1757—92.
Arbanitopoullos, A. S.: *Ἡ σημασία τῶν γραπτῶν στηλῶν τῶν Παγασῶν;* in *Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική* III. Athen 1908.
Archäologisches Institut (Internationales, unter deutscher Leitung): Monumenti, Annali, Bulletino dell' Instituto. Rom 1829 ff.
Archäologisches Institut (Kaiserlich deutsches): Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts zu Athen. Athen 1876 ff.
— Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Rom 1886 ff.
— Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. Berlin 1886 ff.
— Antike Denkmäler. Bd. I Berlin 1891; Bd. II, Heft 1 Berlin 1893 usw.
Arndt, P.: La Glyptothèque Ny-Carlsberg. München 1896.
— s. auch Brunn.
Atkinson, T. D.: Excavations at Philakopoi in Melos. Supplementary Paper Nr. 4 of Hellenic Studies. Brit. School at Athens XI. London 1904.
Aubert, A.: Der Dornauszieher und die Kunstarchäologie; in der Ztschr. f. b. K. (Sonderdruck). Leipzig und Berlin 1901.
Babelon, E.: Les camées antiques de la Bibliothèque Nationale; in der Gaz. des Beaux Arts 1899, I, S. 33 und 101. Paris 1899.
Ballu, A.: Les ruines de Timgad. Paris 1911.
Banks, E. J.: The oldest statue of the world; im American Journal of Semitic Languages XXI, S. 58. Neuyork 1904/05.
Barnabei, F.: La villa pompeiana etc. scoperta presso Boscoreale. Rom 1901.
Bartoli, P. S.: Gli antichi sepolcri ovvero mausolei Romani. Rom 1727.
— und **Franc.** (Text von Bellori und De la Chausse): Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni. Rom 1706.
Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München und Leipzig 1885—88.
Baumgarten, Fr., s. Collignon.
Bayer, J.: Über das Alter des Menschengeschlechts; in der Zeitschrift f. Ethnologie XLIV, S. 181. Berlin 1912.
Bégouen, Le Comte: Les statues d'Argile préhistoriques de la caverne du Tuc. d'Audoubert (Ariège); in Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1912, S. 532. Paris 1912.
Behn, Fr.: Die Ficoronische Cista. Leipzig 1907.
Beick, W.: Bauten und Bauart der Chalder; in der Zeitschrift für Ethnologie XXVII, S. 615. Berlin 1895.
— und **Lehmann, C. F.:** Bauten und Bauart der Chalder; in den Verhandlungen der Zeitschrift für Ethnologie XXVIII, S. 601. Berlin 1895.

Benndorf, Otto: Griechische und sizilische Vasenbilder. Berlin 1868.
— Die Metopen von Selinunt. Berlin 1873.
— Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa; im Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. IX, XI und XII. Wien 1889, 1890, 1891.
— Über den Ursprung der Giebelakroterien; in den Jahresheften des österr. archäol. Inst. II, S. 1—5. Wien 1899.
— Der Tempel von Thermos in Atolien; in den Österr. Jahresheften II, S. 1. Wien 1899.
— Forschungen in Ephesos. Wien 1906.
— und **Luschan, F. v.:** Reisen im südwestlichen Kleinasien. 2 Bände. Wien 1884—89.
— und **Niemann, G.:** Reisen in Lykien usw. Wien 1884.
— s. auch Conze.
Berendt, G.: Die pommerellischen Gesichtsurnen. Königsberg 1872. Nachtrag dazu: Königsberg 1878.
Berger, E.: Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik, I und II. München 1893 u. 1895.
— Die Maltechnik des Altertums. München 1904.
Bernoulli, J. J.: Römische Ikonographie, I—III. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1882—94.
— Griechische Ikonographie mit Ausschluß Alexanders und der Diadochen. 2 Bde. München 1901.
— Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen. München 1905.
Bersakis, F.: Ausgrabungen auf Kerkyra (*Ανασκαφαί Κερκύρας*); in *Πρακτικά* 1911, S. 164. Athen 1911.
Bezzenberger, A.: Vorgeschichtliche Bauwerke der Balearen; in der Zeitschr. für Ethnologie XXXIX, S. 667. Berlin 1907.
Bie, Osk.: Zur Geschichte des Hausperistyls; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst. VI, S. 1—9. Berlin 1891.
Bieber, Marg.: Der Paris des Euphranor; im Arch. Jahrb. XXV, S. 154. Berlin 1910.
— Die Medaillons am Konstantinsbogen; in den Röm. Mitteilungen XXVI, S. 214. Rom 1911.
— und **Rodenwaldt, G.:** Die Mosaiken des Dioskorides von Samos; im Arch. Jahrb. XXVI, S. 1. Berlin 1911.
Bienkowski, P. R. v.: Die Darstellungen der Gallier in der hellenischen Kunst. Wien 1908.
Billerbeck, Ad., und **Delitzsch, Fr.:** Die Palasttore Salmanassars II. von Balawat (Beitr. zur Assyriologie). Leipzig 1908.
Birch, S.: History of ancient pottery. 3. Auflage. London 1905.
Bissing, Fr. W. v.: Les bas-reliefs de Kom el Chougafa. München 1901).
— Denkmäler ägyptischer Skulptur. München 1906.
— Einführung in die Geschichte der ägyptischen Kunst. Berlin 1908.
— Les débuts de la statuaire en Egypte; in der Revue archéologique 1910, I, S. 244. Paris 1910.
— Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker. München 1912.
— Die Kultur des alten Ägyptens. Leipzig 1913.
Boas, Franz: The Central Eskimos; im Annual Report of the Bureau of Ethnology VI, S. 409—671. Washington 1881—85.
Boeswillwald, E., und **Cagnat, R.:** Timgad, une cité africaine sous l'empire romain. Paris 1892—97.
Böhlau, Joh.: Frühattische Vasen; im Jahrb. des k. deutschen archäol. Inst. II, S. 33—66. Berlin 1887.
— Zur Ornamentik der Villanova-Periode. Kassel 1895.
— Aus ionischen und italischen Nekropolen. Leipzig 1898.
Bohn, R.: Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros; Bd. II der Altertümer von Pergamon. Berlin 1883.
— Die Theaterterrasse Bd. IV der Altertümer von Pergamon. Berlin 1896.
— und **Droysen, H.:** Das Heiligtum der Athena Polias zu Pergamon. Berlin 1885.
— und **Schuchhardt, C.:** Altertümer von Ägä. Berlin 1889
— s. auch Conze.
Borchardt, L.: Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin 1897.
— Das Alter des Sphinx bei Gizeh; in den Sitzungsberichten der Preuß. Ak. d. Wiss., Jahrg. 1897, II, S. 752—760. Berlin 1897.
— Die Dienerstatuen aus den Gräbern des alten Reiches; in der Zeitschrift für ägypt. Sprache usw. XXXV, S. 119—124. Leipzig 1897.
— Über das Alter der Chefrenstatuen; ebenda XXXVI, S. 1—12. Leipzig 1898.
— Das Grab des Menes; ebenda, S. 87—105. Leipzig 1898.
— Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen bei Abusir im Winter 1898/99; ebenda XXXVIII, S. 94. Leipzig 1900.
— Ausgrabungen in Ägypten; in den Mitt. d. Deutsch. Orient-Ges., von Nr. 10 ab. Berlin, seit 1901.
— Die Cyprussäule; in der Zeitschr. für ägypt. Sprache u. Altertumskunde 1902—03, S. 36. Leipzig 1902—03.
— Zur Baugeschichte des Amonstempels von Karnak; in den Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens (herausgegeben von Kurt Sethe) V. Leipzig 1905.
— Das Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re; in den Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft VII, S. 1. Leipzig 1907.
— Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re; ebenda XIV. Leipzig 1910.
— Die Pyramiden. Ihre Entstehung und Entwicklung. Berlin 1911.
— Führer durch die Ausstellung von Funden aus der Ausgrabung 1912—1913 in Tell-el-Amarna. Berlin 1913.
— Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo. 50 Blatt nebst Text. Kairo und Dresden, o. J.
— s. auch Hölscher.
Borrmann, R.: Die Baukunst des Altertums; in der Geschichte der Baukunst von R. Borrmann und J. Neuwirth, I. Leipzig 1904.
— Der dorische Tempel der Griechen; in Die Baukunst von Borrmann und Graul, II, 4. Berlin u. Stuttgart, o. J.
— s. auch Curtius und Dörpfeld.
Bosanquet, R. C.: Praisos; in Annual of the British School at Athens VIII, S. 125 und 231; X, S. 115 und 148; XI, S. 247. London 1901, 1903, 1904.
— Some late Minoan vases, found in Greece; im Journ. of Hell. Studies XXIV, S. 317. London 1904.
— s. auch Dawkins, R. M
Botta, P. E., und **Flandin, E.:** Monuments de Ninivé, I—VI. Paris 1849—53.
Böttticher, Karl: Tektonik der Hellenen. 2 Bde. 1. Auflage Potsdam 1844—52; 2. Auflage Berlin 1869—81.
Boule, M.: L'Origines des éolithes; in l'Anthropologie XVI, S. 257. Paris 1905.
— Les grottes de Grimaldi; ebenda XVII, S. 261. Paris 1906.
Boyd, Miß H.: Gournia; in Transactions of the Department of Arch. of the University of Pennsylvania, I, S. 73; II, S. 177. Philadelphia 1904, 1905.
Boyd-Hawes, Harriet u. a.: Gournia, Vasiliki and other prehistoric sites on the isthmus of Hierapetra, Crete (Excavations of the Wels-Houston-Cramp expeditions by Harriet Boyd-Hawes, Blanche Williams, R. B. Seager, Edith H. Hall). Philadelphia 1908.
Bracht, E.: Über datierbare Silergeräte in der Sinai-Halbinsel; in der Ztschr. für Ethn. XXXVII, Heft 1. Berlin 1905.
Brandenburg, E.: Neue Untersuchungen im Gebiet der phrygischen Felsfassaden; in den Abhandlungen der K. Bayr. Ak. d. Wissensch., Hist. Kl., XXIII, S. 633. München 1906.
— Phrygien und seine Stellung im kleinasiatischen Kunstkreis; im Alten Orient, 9. Jahrgang, Heft 2. Leipzig 1907.

Breuil, H.: L'âge du bronze dans le bassin de Paris; in l'Anthropologie XIV, S. 613. Paris 1903.
— Les cavernes de la région cantabrique (vgl. unter Albert I.). Monaco 1912.
— und **Cabré Aguilo, J.**: Les peintures rupestres de l'Espagne; in l'Anthropologie XXI, S. 1, und XXII, S. 647. Paris 1910 und 1911.
— und **Obermaier, H.**: Les premiers travaux de l'Institut de paléontologie; ebenda XXIII, S. 1. Paris 1912.
— s. auch Capitan und Cartailhac.
Brodnick, W., und **Anderson Morton, A.**: A concise Dictionary of Egyptian Archaeology. London 1902.
Bruckmann, s. Brunn.
Brückner, E., s. Penck.
Brugsch, H.: Die Ägyptologie. Leipzig 1891.
Brunn, Heinr.: Geschichte der griechischen Künstler, Bd. I und II. 1. Auflage, Stuttgart 1857—59; 2. Auflage 1889ff.
— I rilievi delle Urne Etrusche, I. Rom 1870.
— Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. München 1871.
— Griechische Kunstgeschichte; erstes Buch, München 1893; zweites Buch, herausgegeben von A. Flasch, München 1897.
— Kleine Schriften, gesammelt von H. Bulle und H. Braun, I: Zur griechischen Kunstgeschichte. Leipzig 1905.
— und **Bruckmann, Fr.**: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. München 1888ff.; neue Folge, geleitet von Paul Arndt, München 1897ff.
Brunner, K.: Die steinzeitliche Keramik in der Stadt Brandenburg; im Archiv für Anthropologie XXV, S. 243—296. Braunschweig 1898.
Brünnow, E., und **Domaszewski, Ad.**: Die Provincia Arabia, I—III. Straßburg 1909.
Büchner, L.: Aus dem Geistesleben der Tiere. 3. Auflage, Leipzig 1880.
Buddensieg, G., und **Wetzel, F.**: Ausgrabungsberichte aus Babylon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, von Nr. 42 ab. Berlin 1909.
Budge, E. A. W.: British Museum. A Guide to the Babylonian and Assyrian antiquities. London 1900.
— The Egyptian Sudan, its History and Monuments. 2 Bände. London 1907.
Budge, W. R. C.: The sculptures and inscriptions of Darius the Great on the Rock of Behigtun. London 1907.
Bühlmann, J.: Das Mausoleum in Halikarnaß; in der Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. II, S. 1. Heidelberg 1908 09.
— Der römische Tempelbau; in Die Baukunst, Serie II, Heft 9. Berlin u Stuttgart, o. J.
Bulle, H.: Orchomenos. München 1907.
— Eine neue Ergänzung der myronischen Athena zu Frankfurt a. M.; im Arch. Jahrb. XXVII, S. 75. Berlin 1912.
— Handbuch der Archäologie, I. München 1913.
Burrows, R. M.: Discoveries in Cretc. London 1907.
Buschor, E.: Griechische Vasenmalerei. München 1913.
— s. auch Sieveking.
Buti, Camillo: Pitture antiche della Villa Negroni. Rom 1778.
Butler, J.: Egypt and the Ceramic Art of the Nearer East; im Burlington Magazine XI, S. 221. London [1907.
Cabré Aguilo, J., s. Breuil.
Cagnat, R.: Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord. Paris 1909.
— s. auch Boeswillwald.
Calderini, Petersen und **Domaszewski**: Die Marcantonsäule auf der Piazza Colonna. Berlin 1896.
Canina, L.: Etruria Marittima. Rom 1846—51.
— Gli edifizj di Roma. Rom 1849—52.
Capart, J.: Les débuts de l'Art en Egypte. Brüssel 1904.
— L'Art Egyptien. 2 Bde. Brüssel u. Paris 1909.
Capitan, L., Breuil, H., und **Peyrony, D.**: La Caverne de Font-de-Gaume (vgl. unter Albert I.). Monaco 1910.
Cartailhac, E.: Les ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal. Paris 1886.
— La France préhistorique. Paris 1889.
— Les monuments primitifs des îles Baléares. Toulouse 1892.
— La divinité féminine etc. Les sculptures d'Epones; in L'Anthropologie V. Paris 1894.
— La caverne d'Altamira à Santillana (vgl. unter Albert I.). Monaco 1906.
— und **Breuil, H.**: Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes; in l'Anthropologie XV, S. 642. Paris 1905.
Cavadias, P., s. Kabbadias.
Cesnola, L. Palma di: Cyprus. Its ancient cities, tombes and temples. London 1877.
— A descriptive Atlas of the Cesnola Collection, I—V. Neuyork u. Boston 1885.
Champollion, F.: Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens. Paris 1824.
— Monuments de l'Egypte et de la Nuhie, I—IV. Paris 1829—44.
Chantre, E.: Etudes paléoethnologiques dans le bassin du Rhône (Age du Bronze). Paris 1875—76.
— Mission en Cappadoce. Paris 1898.
Chipiez, Ch.: Les édifices d'Epidaurus; in der Revue archéol., 3. série, XXVIII, p. 38—59. Paris 1896.
— s. auch Perrot und Chipiez.
Choisy, A.: Histoire de l'architecture, I. Paris 1899.
— L'art de hâtir chez les Egyptiens. Paris 1904.
Christy, H., s. Lartet.
Eichorius, E.: Die Reliefs der Trajanssäule. Berlin 1900.
Classen, K.: Die Völker Europas zur jüngeren Steinzeit. Stuttgart 1912.
Collignon, M.: Histoire de la Sculpture grecque, I und II. Paris 1892 und 1897.
— Geschichte der griechischen Plastik, I, deutsch von Ed. Thraeme; II, deutsch von Fr. Baumgarten. Straßburg 1897—98.
— La polychromie dans la sculpture grecque. Paris 1898.
— Lysippe. Paris 1905.
— Scopas et Praxitèle. Paris 1907.
— Statuette féminine de style grec archaïque; in der Revue archéol. 1908, S. 153 ff. Paris 1908.
— Le Parthénon. Introduction, I und II. Paris 1909.
— Les statues funéraires dans l'art grec. Paris 1911.
— und **Couve, L.**: Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes. Paris 1902.
— s. auch Rayet.
Conwentz: Bildliche Darstellungen usw. an westpreußischen Graburnen; in den Schriften der naturforschenden Gesellschaft zu Danzig, neue Folge, VIII. Danzig 1894.
Conze, A.: Melische Tongefäße. Leipzig 1862.
— Die attischen Grabreliefs. Berlin 1893—97.
— Vorbericht über die Arbeiten zu Pergamon im Jahre 1912; in den Athen. Mitt. XXXVII, S. 408. Athen 1912.
—, **Hauser, A., Niemann, G., Benndorf, O.**: Archäologische Untersuchungen auf Samothrake; I, Wien 1875; II 1880.
—, **Humann, Bohn, Stiller, Solling, Raschdorf** und **Fränkel**: Drei vorläufige Berichte über die Ausgrabungen zu Pergamon. Berlin 1880, 1882, 1888.
—, **Michaelis, Ad., u. a.**: Die attischen Grabreliefs. Berlin (14. Lieferung 1905).
Courbaud, Edm.: Le Bas-Relief Romain à représentations historiques. Paris 1899.
Couve, L., s. Collignon.
Curtius, Ernst, und **Adler, Fr.**: Olympia. Bd. II: Baudenkmale, bearbeitet von Fr. Adler, Rich. Borrmann, Wilh. Dörpfeld, Fr. Graeber, Paul Graef, Berlin 1892—96; Bd. III: Die Bildwerke von Olympia in Stein und Ton, bearbeitet von G. Treu, Berlin 1894—97; Bd. IV: Die Bronzen und die übrigen kleinen Funde von Olympia, bearbeitet von Ad. Furtwängler, Berlin 1890.

Curtius, L.: Samiaca; in den Athen. Mitt. XXXI, S. 151. Athen 1906.
Dalman, G.: Petra und seine Felsheiligtümer. Leipzig 1908.
— Neue Petraforschungen. Leipzig 1912.
Danielli, J.: Les figurines de Tanagra etc. Paris 1904.
Daressy, G.: Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée de Caire. Kairo 1902.
Darwin, Ch.: Nestbau der Vögel, nachgelassene Abhandlung; im Kosmos XV, S. 10. Stuttgart 1884.
Daumet, H., s. Heuzey.
Davis, N. Th.: Excavations of Biban-el-Moluk. 6 Bände. London 1906—12.
Dawkins, Boyd: Cave Hunting; Höhlenjagd, deutsch von Dr. J. W. Sprengel. Leipzig u. Heidelberg 1876.
Dawkins, R. M.: Palaikastro; im Annual of the British School at Athens VIII, S. 286 (London 1901); IX, S. 277 (1902); X, S. 92 (1903); XI, S. 3 (1904); XII, S. 1 (1906).
— Pottery from Zakro; im Journ. of Hell. Studies XXIII, S. 248. London 1903.
—, **Bosanquet, R. C., Dickins, G.,** und **Wace, A. J. B.:** Laconia. Excavations at Sparta; im Annual of the British School at Athens XII—XV. London 1905 bis 1909.
Déchelette, J.: Essai sur la chronologie préhistorique de la Péninsule Ibérique; in der Revue archéologique II, S. 219 und 310. Paris 1908.
— Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. I Paris 1908; II 1910; III (= II, 2. partie) 1913.
Degering, H.: Über etruskischen Tempelbau; in den Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., 1897, S. 137. Göttingen 1897.
Deichmüller, V.: Das Gräberfeld auf dem Knochenberge zu Niederrödern-Cassel. Dresden 1897.
Delbrück, R.: Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive der griechischen Kunst (Dissertation). Bonn 1899.
— Baugeschichtliches aus Mittelitalien; in den Röm. Mitt. XVIII, S. 141. Rom 1903.
— Das Capitolium von Signia. Der Apollotempel auf dem Marsfelde in Rom. Rom 1903.
— Die drei Tempel am Forum Holitorium in Rom. Rom 1903.
— Hellenistische Bauten in Latium. I Straßburg 1907; II 1912.
Delitzsch, Fr.: Esagila, das babylonische Pantheon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, Nr. 7. Berlin 1900.
— Zur Topographie Babylons; ebenda Nr. 19. Berlin 1903.
— Assur; ebenda Nr. 20. Berlin 1903.
— Assurbanipal und die assyrische Kultur seiner Zeit; im Alten Orient XI, 1. Leipzig 1909.
— Warka; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, Nr. 47. Berlin 1911.
— s. auch Billerbeck.
Dennis, G.: The Cities and Cemeteries of Etruria, edit. by E. Rhys, I und II. London 1907.
Déonna, W.: Les statues de terre cuite. Paris 1906.
— Le trésor des Athéniens à Delphe; in der Revue archéol. 1907, II, S. 137. Paris 1907.
— Les Apollons archaïques. Genf 1909.
Description de l'Afrique du Nord: Musées et collections de l'Algérie et de la Tunisie. 17 Bände, bearbeitet von A. Balla, R. Cagnat, G. Doublet, P. Gauckler u. a. Paris 1890—1912.
Dickins, G.: The Art of Sparta; im Burlington-Mag. XIV, S. 66. London 1908.
Dickins, M., s. Dawkins, R. M.
Dieşt, W. v.: Paphlagonische Felsengräber; im Ergänzungsheft zu Petermanns Mitteilungen 94, S. 76. Gotha 1889.
— Neue Forschungen im nordwestlichen Kleinasien; ebenda Nr. 116. Gotha 1895.
Dieşt, W. v.: Nysa ad Maeandrum; im Jahrb. des kais. dtschn. arch. Instituts, Ergänzungsheft 10. Berlin 1913.
Dietrichson, L.: Antinoos. Christiania 1884.
Dieulafoy, Jane: La Perse, la Chaldée et la Susiane. Paris 1887.
Dieulafoy, Marcel: L'art antique de la Perse, I—V. Paris 1881—89.
— L'acropole de Suse. Paris 1890.
Domaszewski, Ad., s. Brünnow und Calderini.
Domer v. Richter, O.: Die enkaustische Malerei der Alten; im Katalog zu Theod. Grafs Galerie antiker Porträts, S. 41. Leipzig 1893.
— Schreiben (gegen Bergers Ansichten über die antike Maltechnik) in Keims Technischen Mitteilungen X, Beilage zu Nr. 171, S. 443—447. München 1893. Vgl. Keims Bemerkung auf S. 490.
— Über Technisches in der Malerei der Alten. München 1895.
Dörpfeld, W.: Der alte Athenatempel auf der Akropolis von Athen; in den Athen. Mitteilungen, Bd. X, S. 275—277, Athen 1885; Bd. XII, Athen 1887 usw.
— Der Tempel von Korinth; ebenda Bd. XI, S. 297—308. Athen 1886.
— Der Hypäthraltempel; ebenda Bd. XVI, S. 334—344. Athen 1891.
— Troja 1893. Leipzig 1894.
— Troja und Ilion. Athen 1902.
— Die Zeit des älteren Parthenon; in den Athen. Mitteilungen, Bd. XXVII, S. 379. Athen 1902.
— Der ursprüngliche Plan des Erechtheion; ebenda Bd. XXIX, S. 101. Athen 1904.
— Kretische, mykenische und Homerische Paläste; ebenda Bd. XXX, S. 257. Athen 1905.
— Das Alter des Heiligtums von Olympia; ebenda Bd. XXXI, S. 205. Athen 1906.
— Die kretischen Paläste; ebenda Bd. XXXII, S. 576. Athen 1907.
— Die Arbeiten zu Pergamon 1908—1909; ebenda Bd. XXXIII, S. 372, Athen 1908; Bd. XXXV, S. 345. Athen 1910.
—, **F. Graeber, R. Borrmann, K. Siebold:** Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke (41. Winckelmann-Programm). Berlin 1881.
—, **A. Ippel u. a.:** Bericht über die Arbeiten zu Pergamon 1910—1911; Sonderdruck aus den Athen. Mitteilungen, Bd. XXXVII. Athen 1912.
— und **Reisch, E.:** Das griechische Theater. Athen 1896.
— s. auch Curtius und Tsountas.
Dragendorff, H.: Zwei altattische Malereien auf Marmor; im Arch. Jahrb. XII, S. 1. Berlin 1897.
Droysen, H.: s. Bohn.
Ducati, P.: Osservazioni sull' inizio della ceramica apula figurata; in den Jahresheften des österr. arch. Inst. X, S. 251. Wien 1907.
Duhn, Fr. v.: L'Ara Pacis; in den Annali dell' Instituto Archeologico LIII, S. 302 ff. Rom 1881.
— Osservazioni sulla questione degli Etruschi. Parma 1890.
— Über die archäologische Durchforschung Italiens innerhalb der letzten acht Jahre; in den Verhandlungen der 44. Philologen-Versammlung Köln 1895. Leipzig 1896.
— Pompeji, eine hellenische Stadt in Italien. Leipzig 1907.
Dümmler, Ferd.: Vasen aus Tanagra; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst. II, S. 18—29. Berlin 1887.
— Attische Lekythos usw.; ebenda II, S. 168—178. Berlin 1887.
— Zu den Vasen aus Kameiros; ebenda VI, S. 202—271. Berlin 1891.
Dupont, E.: Les temps préhistoriques en Belgique. L'homme pendant les âges de la pierre etc. 2. Auflage Brüssel 1875.

Durand-Gréville, E.: La couleur du décor des vases grecs; in der Revue archéologique. Paris 1891 u. 1892.
Durm, Jos.: Die Baukunst der Etrusker und Römer; im Handbuch der Architektur, II, 2. 2. Auflage Stuttgart 1905.
— Das korinthische Kapitell in Phigaleia; in den Arch. Jahresheften IX, S. 287. Wien 1906.
— Die Baukunst der Griechen; im Handbuch der Architektur, II, 1. 3. Auflage Leipzig 1910.
Dussaud, R.: Les civilisations préhelléniques. Paris 1910.
Ebers, G.: Ägypten in Wort und Bild. Stuttgart 1879.
— Eine Galerie antiker Porträts. München 1888.
— Antike Porträts. Leipzig 1893.
Ebers, M.: Der Goldfund von Dálj; in den Österr. Jahresheften XI, S. 259. Wien 1908.
Edgar, C.: On the dating of the Fayum Portraits; im Journal of Hellenic Studies XXV, S. 225. London 1905.
Edhem Bey: Fouilles de Tralles (1902—03); im Bulletin de Correspondance Hellénique XXVIII, S. 54. Paris 1904.
Engelmann, R.: Pompeji. Leipzig 1898.
Erman, Ad.: Ägypten. Tübingen 1885.
— (ohne Namen): Ausführliches Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse (der königl. Museen zu Berlin). Berlin 1899.
Espérandieu, E.: Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, I. Paris 1907.
Esplorazioni archeologiche delle provincie occidentali di Creta: Phaestos; in den Monumenti ant. della R. Acc. dei Lincei XI, S. 1; XII, S. 1; XIII, S. 1; XIV, S. 314. Mailand 1901—04.
Evans, Arth. J.: The ancient bronze implements of Great Britain and Ireland. London 1881.
— Primitive Pictographs etc.; im Journal of Hellenic Studies XIV, S. 270—380. London 1894.
— The ancient stone implements etc. London 1897.
— Knossos. The Palace; im Annual of the British School at Athens VI, S. 40; VII, S. 117; VIII, S. 46, 110. London 1899—1902.
— The prehistoric tombs of Knossos. London 1906.
Fabricius, E.: Ein bemaltes Grab in Tanagra; in den Athen. Mitteilungen X, S. 158—164. Athen 1885.
— Deinokrates; in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie IV, Sp. 2392. Stuttgart 1901.
Fairbanks, A.: Athenian Lekythos. Neuyork 1907.
Farmakowsky, B. W.: Die attische Vasenmalerei und ihre Beziehungen zur Monumentalkunst unmittelbar nach den Perserkriegen. Petersburg 1902.
Fechheimer, H.: Die Plastik der Ägypter. Berlin 1914.
Fenger, L.: Le Temple Etrusco-Latin de l'Italic centrale (publié par G. Joergensen). Kopenhagen 1909.
Fiechter, E. R.: Tempel der Fortuna virilis; in den Röm. Mitteilungen XXI, S. 278. Rom 1906.
— Der ionische Tempel am Ponte Rotto; ebenda, S. 220. Rom 1906.
— s. auch Furtwängler.
Fimmen, D.: Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur. Leipzig 1909.
Fisher, Ch. S.: Excavations at Nippur. Neuyork, seit 1906.
Flandin, Eug., und **Coste, Pasc.:** Voyage en Perse, I—IV. Paris 1846—54.
— s. auch Botta.
Flasch, A., s. Brunn.
Flinders Petrie, W. M., s. unter Petrie.
Forrer, R.: Über primitive menschliche Statuetten; in Antiqua VI. Straßburg 1888.
— Über Steinzeit-Hockergräber in Oberägypten und europäische Parallelfunde. Straßburg 1901.
— Bauernfarmen der Steinzeit. Straßburg 1903.
— Urgeschichte des Europäers. Stuttgart o. J. (1908).
Foerster, R.: Antiochia am Orontes und Skulpturen von Antiochia; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst. XII, S. 103—149, Berlin 1897, und XIII, S. 177—191, Berlin 1899.
Fondrignier, E.: L'âge de Fer (Hallstatt, Le Marnier, La Tène). Paris 1904.
— Les poteries Dolméniques. Paris 1907.
Foy, W.: Altpersisches und Neuelamisches; in der Zeitschrift der Morgenländischen Gesellschaft, Bd. LIV, S. 341, insbesondere Anm. S. 361. Leipzig 1900.
Fraas, O.: Die prähistorischen Bildschnitzereien usw.; in der Zeitschrift für Ethnologie X, S. 241—251. Berlin 1878.
Fraipont, J.: La poterie en Belgique à l'âge du Mammouth; in der Revue d'Anthropologie XVI. Paris 1887.
Fränkel, s. Conze.
Franberger, H.: Die Akropolis von Baalbek. Frankfurt a. M. 1892.
Fredrich, C., s. Knackfuß.
Frickenhaus, A.: Hageladas; im Arch. Jahrb. XXVI, S. 24. Berlin 1911.
— Phidias und Kolotes; ebenda XXVIII, S. 341. Berlin 1913.
—, **Müller, W.,** und **Oelmann, F.:** Tiryns I: Die Hera von Tiryns usw.; II: Die Fresken (G. Rodenwaldt, R. Hackl, N. Heaton). Athen 1912.
Friesreliefs vom Heroon in Gjölbaschi-Trysa (500 v. Chr.): aus der K. K. Antikensammlung in Wien. 30 photogr. Aufnahmen von Wlha. Wien (1902).
Furtwängler, Ad.: Die Sammlung Sabouroff. Berlin 1883—87.
— Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Bd. I und II. Berlin 1885.
— Die Berliner Orpheus-Vasen; im 50. Berliner Winckelmann-Programm, S. 160 f. Berlin 1890.
— Eine argivische Bronze; ebenda, S. 125—153. Berlin 1890.
— Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig und Berlin 1893. Dasselbe Werk englisch: Master-pieces of Greek sculpture. London 1895.
— Intermezzi. Leipzig u. Berlin 1896.
— Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. 3 Bde. Leipzig und Berlin 1900.
— Vom olympischen Zeus des Phidias; in den Mélanges Perrot. Paris 1902.
— Die Aigineten nach den Resultaten der neuen bayr. Ausgrabungen. München 1906.
— Das Alter des Heraion und das Alter des Heiligtums von Olympia (Separatabdruck). München 1907.
—, **Fiechter, R.,** und **Thiersch, H.:** Ägina, das Heiligtum der Aphaia. München 1906.
— und **Löschke, G.:** Mykenische Vasen (Text und Atlas). Berlin 1886.
— und **Reichhold, K.** (fortgesetzt von **Fr. Hauser**): Griechische Vasenmalerei. München 1909.
— s. auch Curtius und Lange, J. 1896.
Gardner, E. A.: A Handbook of Greek sculpture. London
— The Greek house; im Journal of Hell. Studies XXI, S. 293. London 1901.
— The Boston Counterpost of the Ludovisi Throne; ebenda XXXIII, S. 73. London 1913.
Gardner, P.: Types of Greek coins. London 1883.
— The Apoxyomenos of Lysippos; im Journal of Hell. Studies XXV, S. 234. London 1905.
Gardthausen, V.: Das Buchwesen im Altertum und im byzantinischen Mittelalter. 2. Auflage Leipzig 1911.
Garstang, J.: Excavations at Sakje-Geuzi; in den Annals of Archaeology and Anthropology 1908, p. 97—105. Liverpool 1908.
— The Land of the Hittites. London 1910.
Gauckler, Paul: L'archéologie de la Tunisie. Paris 1896.
— Les fouilles de Tunisie; in der Revue archéologique 1902, II, S. 369. Paris 1902.
Gayet, A.: La civilisation pharaonique. Paris 1907.
— Trois étapes d'art en Egypte: L'Empire pharaonique, l'École d'Alexandrie, le Khalifat Arabe. Paris 1909.
Gerhard, Ed.: Auserlesene Vasenbilder usw., Bd. I—IV. Berlin 1840—58.

Gerhard, Ed.: Etruskische und kampanische Vasenbilder. Berlin 1843.
— Etruskische Spiegel. Fortgesetzt von A. Klügmann und G. Koerte. Berlin 1843—97 ff.
— Trinkschalen und Gefäße usw., Bd. I und II. Berlin 1848 und 1850.
Giacomo, S. di: Les fresques de Boscoreale; in der Gaz. des B. A. 1901, I, S. 15. Paris 1901.
Girard, P.: La peinture antique. Paris 1892.
Girod, P., und **Massénat, E.**: Les stations de l'âge du Renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze. Bd. I Paris 1900; Bd. II (von Girod allein) Paris 1906.
Golinescheff: Amenemha III. et les Sphinx etc.; im Recueil de travaux XV, S. 131—136. Paris 1896.
Goodyear, Wm. H.: The Grammar of the Lotus. London 1891.
Götze, A.: Die Gefäßformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flußgebiete der Saale. Jena 1891.
— Neolithische Studien; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXII, Verhandlungen S. 111 u. 239. Berlin 1900.
— Neolithische Kugelamphoren; ebenda XXXII, S. 154. Berlin 1900.
Graeber, Fr., s. Curtius und Dörpfeld.
Graef, Botho: Stopas; in den Mitteilungen des archäol. Inst. in Rom IV, S. 189. Rom 1889.
— Die Köpfe der florentinischen Ringergruppen; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts IX, S. 119—126. Berlin 1894.
— Auf den Spuren des Minotaurus; in der Woche, Heft 28, S. 1237. Berlin 1901.
— (mit **P. Hartwig, P. Wolters** und **R. Zahn**): Die antiken Vasen der Akropolis zu Athen. Berlin, seit 1909.
Graef, P.: Römische Triumphbögen; in Baumeisters Denkmälern des klassischen Altertums III. München 1888.
— s. auch Curtius.
Green, F. W., s. Quibell.
Griffith, F. L.: Exeavations at Abydos: I. The prehistoric Cemeteries at El Amrah; in Egyptian Exploration Fund I, S. 1. London 1900—01.
— s. auch Petrie, Mac Iver und Mace.
Groß, Viktor: Les Protohelvètes. Berlin 1883.
— La Tène. Paris 1886.
Große, E.: Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. Br. und Leipzig 1894.
Gurlitt, W.: Das Alter der Bildwerke des sog. Theseion zu Athen. Wien 1875.
— Über Pausanias. Graz 1890.
— Über die Gürtelbleche des Sulmthals; in den Verhandlungen der 42. Philologen-Versammlung, Wien 1893. Leipzig 1894.
Gusman, P.: La villa impériale de Tibur. Paris 1904.
— La villa d'Hadrien près de Tivoli. Paris 1908.
— L'art décoratif de Rome. Paris 1908.
Haeckel, E.: Kunstformen der Natur. Leipzig und Wien 1899 ff. Kleine Ausgabe 1914.
Hackl, R. (mit **J. Sieveking**): Die k. Vasensammlung zu München, I. München 1912.
— s. auch Frickenhaus.
Hadaczek, K.: Zur Geschichte des etruskischen Einflusses in Mitteleuropa; in den Röm. Mitteilungen XXI, S. 387. Rom 1906.
Hahne, H.: Das vorgeschichtliche Europa. Bielefeld und Leipzig 1910.
Halbherr, F.: American Expedition to Crete. Praisos; im Am. Journal of Archaeology 1901, S. 371. Washington, Neuyork und London 1901.
— Hagia Triada (s. Esplorazioni etc.); in den Monumenti ant. della R. Aee dei Lincei XIII, S. 5. Mailand 1901.
— und **Orsi**: Scavi e trovamenti nell' antro di Zeus sul Monte Ida in Creta; bei Comparetti, Dom., Museo Italiano di antichità classica II, S. 694—910. Florenz 1888.
Hall, H. R.: The oldest civilisation of Greeee. London 1901.
— The two Labyrinths; im Journal of Hell. Studies XXV, S. 320. London 1905.
Hamdy Bey und **Reinach, Theod.**: Une néeropole Royale à Sidon. Paris 1892.
Hampel, Jos.: Altertümer der Bronzezeit in Ungarn. Budapest 1887.
— Neuere Studien über die Kupferzeit; in der Ethnol. Zeitung XXVIII, S. 57—91. Berlin 1896.
Härtel, W., s. Wickhoff.
Harting, P.: De bouwkunst der dieren. Groningen 1862.
Hartwig, Paul: Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Stuttgart und Berlin 1893.
— s. auch Graef, B.
Hauser, A., s. Conze.
Hauser, Friedr.: Die neuattischen Reliefs. Stuttgart 1889.
— Polyklets Diadumenos; in den Archäol. Jahresheften VIII, S. 42. Wien 1905.
— Über die polygnotischen Vasen; in Furtwängler-Reichholds griechischer Vasenmalerei II, S. 250 ff. und 297 ff. München 1909.
— Gott, Heros und Pankratiast von Polyklet; in den Archäol. Jahresheften XII, S. 100. Wien 1909.
— s. auch Furtwängler.
Hauser, O.: La Micoque, I. 1906—07.
— Le Périgord préhistorique. Le Bugue 1911.
Haussoullier, s. Pontremoli.
Hawes, C. H. und **H.**: Crete, the forerunner of Greeee. London und Neuyork 1909.
Hazzidakis, J.: Tylissos; in *Παναθήναια* XI, S. 204. Athen 1911. [1911.
Head, B.: Historia nummorum, Oxford 1887. 2. Aufl.
Heaton, N., s. Frickenhaus.
Heberdey, R.: Das Schatzhaus der Knidier in Delphi; in den Athen. Mitteilungen XXXIV, S. 145. Athen 1909.
Heierli, J.: Die Urgeschichte der Schweiz. Zürich 1901.
Heim, A.: Über einen Fund aus der Renntierzeit in der Schweiz; in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft XVIII. Zürich 1874.
Heinemann, Marg.: Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot (Dissertation). Bonn 1910.
Heller, A.: Das hellenistische Bronzegefäß von Egyed; im Archäol. Jahrb. XXIV, S. 25. Berlin 1909.
— Alexandrinische Aphroditestatuetten in den Archäol. Jahresheften XIV, S. 112. Wien 1911.
Helbig, Wolfg.: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens. Leipzig 1868.
— Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei. Leipzig 1873.
— Die Italiker in der Po-Ebene. Leipzig 1879.
— Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I und II; 1. Auflage Rom und Leipzig 1891; 2. Auflage Leipzig 1899; 3. Auflage von W. Amelung, E. Reisch, Fr. Weege Leipzig 1912 und 1913.
— Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. 2. Auflage Leipzig 1892.
— La Question Myeénienne. Paris 1896.
— Ein ägyptisches Grabgemälde und die mykenische Frage. München 1897.
— Ein homerischer Rundschild mit einem Bügel; in den Österr. Jahresheften XII, S. 1. Wien 1909.
Herrmann, Paul: Das Gräberfeld von Marion auf Cypern. 48. Winckelmann-Programm, Berlin 1888.
— Neues zum Torso Medici; in den Jahresheften des österr. archäol. Instituts II, S. 155—173. Wien 1899.
— Die künstlerische Medaille und ihre Geschichte; in der Kunst für Alle XXIII, Heft 9. München 1901.
— Denkmäler der Malerei des Altertums. München, seit 1906. Kopenhagen 1906.
Herts, P.: Studier over Parthenons kvindefigurer, I.
Herz, M.: Le Musée Nationale du Caire; in der Gaz. des B. A. 1902, II, S. 45, 497; 1903, II, S. 223. Paris 1902 und 1903.

Herzfeld, E.: Pasargadae-Untersuchungen; in Klio, Beiträge zur alten Geschichte, VIII, S. 1. Leipzig 1908.
— s. auch Sarre.
Heuzey, L. de: Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre. Paris 1883.
— Les origines orientales de l'art. Paris, I 1891; II 1892 usw.
— Une villa royale Chaldéenne vers l'an 4000 avant notre ère. Paris 1900.
— Catalogue des antiquités Chaldéennes. Paris 1902.
— und **Daumet, H.:** Mission archéologique de Macédoine. Paris 1877.
— und **Thureau-Dangin, F.:** Une statue chaldéenne très archaïque (Extrait). Paris 1908.
— s. auch Sarzec.
Hiller v. Gaertringen, F.: Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstler; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts IX, S. 23—43. Berlin 1894.
— Thera. Berlin, Bd. I 1899, Bd. II 1903, Bd. III 1904.
Hilprecht, H. V.: The Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania, I (Reprint from the transactions of the American Philosophical Society N. S. XVIII). Philadelphia 1893—96 usw.
— Explorations in Bible Land. Philadelphia 1903.
— The Babylonian expedition of the University of Pennsylvania. Philadelphia 1903—10.
— Die Ausgrabungen in Assyrien und Babylonien, I. Leipzig 1904.
Hirschfeld, Gust.: Paphlagonische Felsengräber. Berlin 1885.
— Die Felsenreliefs in Kleinasien. Berlin 1887.
— Attenische Pinakes im Berliner Museum; in der Festschrift für Joh. Overbeck, S. 1—13. Leipzig 1893.
Hochstetter, v.: Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen; Denkschrift der math.-naturw. Klasse der Akademie der Wissenschaften XLVII. Wien 1883.
— Das Gürtelblech von Watsch; in den Mitteilungen der Anthropol. Ges. XIV. Wien 1884.
Hogarth, D. G.: Zakro; im Annual of British School at Athens VII, S. 121. London 1900.
— Zakro; im Journal of Hell. Studies XXII, S. 76 und 333. London 1902.
— Ephesus. The archaic Artemision. London 1908.
Holleaux, s. Homolle.
Hölscher, U. (mit **L. Borchardt** und **G. Steindorff**): Das Grabdenkmal des Königs Chefren. Leipzig 1912 (Veröffentlichungen der Sieglin-Expedition, I).
Holstenius, L.: Vetus pictum Nymphaeum exhibens. Rom 1676.
Holtzinger, H.: Timgad und die römische Provinzialarchitektur in Nordafrika; in der Baukunst III, 1. Stuttgart 1906.
— Rom: Antike Kunst. Die Ruinen; Bd. I, 1 des Modernen Cicerone. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1912.
Hommel, F.: Geschichte Babyloniens und Assyriens. Berlin 1885.
— Der babylonische Ursprung der ägyptischen Kultur. München 1892.
— Geschichte des alten Morgenlandes. 3. Auflage Leipzig (Sammlung Göschen) 1912.
Homolle, Th.: Les archives de l'intendance sacrée de Délos. Paris 1887.
— Découvertes de Delphes; in der Gaz. des Beaux Arts. Paris 1894, II, S. 441—454; 1895, I, S. 207—216 und 321—331.
— und **Holleaux, M.:** Explorations archéologiques de Délos. Paris 1909.
Hoernes, M.: Die Urgeschichte des Menschen. Wien, Pest und Leipzig 1892.
— Die ornamentale Verwendung der Tiergestalt usw.; in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien XXII, S. 107—124. Wien 1892.
— Zur prähistorischen Formenlehre; in den Mitteilungen der prähistorischen Kommission der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften I. Wien 1893.
Hoernes, M.: Untersuchungen über den Hallstätter Kulturkreis; im Archiv für Anthropologie XXIII, S. 481ff. Braunschweig 1895.
— Urgeschichte der Menschheit. Stuttgart 1895.
— Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1898.
— Der diluviale Mensch in Europa. Braunschweig 1903.
— Natur- und Urgeschichte des Menschen. Wien 1909.
— Kultur der Urzeit. 2 Bände. Leipzig 1912.
Hübner, E.: La arqueologia en España y Portugal. Barcelona 1863.
Hulot, G., s. Massin.
Hülsen, Chr.: Jahresberichte über römische Funde und Forschungen; in den Römischen Mitteilungen des kaiserl. deutschen arch. Instituts. Rom 1889—99.
— Le iscrizioni del colombario di Villa Pamfili; in den Römischen Mitteilungen VIII, S. 145—165. Rom 1893.
— Bilder aus der Geschichte des Kapitols. Rom 1899.
— Das Forum Romanum, seine Geschichte und seine Denkmäler. 2. Auflage Rom 1905.
— Die neuesten Ausgrabungen auf dem Forum Romanum · Nachtrag zum vorigen. Rom 1910.
Humann, C.: Magnesia am Mäander. Die Bauwerke von Julius Kothe. Die Bildwerke von Carl Watzinger Berlin 1904.
— und **Puchstein, O.:** Reisen in Kleinasien und Nord-Syrien. Berlin 1890.
— s. auch Conze.
Hüsing, G.: Der Zagros und seine Völker; im Alten Orient IX, 3/4. Leipzig 1908.
Ippel, A.: Der dritte pompejanische Stil. Berlin 1910.
— s. auch Dörpfeld.
Jackson, A. V. W.: Persia Past and Present. Neuyork 1906.
Jacobsen, C.: Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen 1907.
Jakobi, G.: Die Architektur der Grabung von 1902; in den Ausgrabungen von Sendschirli IV. Berlin 1911.
Jastrow, M.: Die Religionen Babyloniens und Assyriens. Gießen 1907.
Jensen, P.: Grundlagen für eine Entzifferung der hatischen oder cilicischen Inschriften; in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländ. Ges. XLVIII. Berlin 1895.
— Hittiter und Armenier. Straßburg 1899.
Jéquier, G.: Les temples primitifs et la persistance des types archaïques dans l'architecture réligieuse; im Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale VI, S. 25. Kairo 1908.
Jirczek, s. Müller, Sophus.
Johansen, P.: Phidias und der Parthenongiebel; in der Ztschr. f. b. K. XX, S. 166. Leipzig 1909.
Jones, H. St.: Notes on Roman Historical Sculptures; in den Papers of the British School at Rome III, S. 213. London 1906.
Jordan, H.: Topographie der Stadt Rom im Altertum. Berlin 1871—85. Schlußband von Ch. Hülsen, 1907.
Jordan, Jul.: Ausgrabungen in Assur; von Nr. 38 der Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft ab. Berlin 1908.
— Der Nebotempel Sinscharischkuns; ebenda, Nr. 38. Berlin 1908.
— Der Kalkstein-Altar aus Assur; ebenda, Nr. 49. Berlin 1912.
Joubin, A.: La sculpture Grecque entre les guerres Médiques et l'époque de Pericles. Paris 1901.
Judeich, W.: Der Grabherr des Alexandersarkophags; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts X, S. 165—182. Berlin 1895.
Justi, F.: Die älteste iranische Religion und ihr Stifter Zarathustra; in den Preußischen Jahrbüchern 1897.
— Life and Legend of Zarathustra; in den Avesta Studies. Straßburg 1904.
Kabbadias, P.: Fouilles de Lykosoura. Athen 1890.
— Fouilles d'Epidauros. Athen 1891.
— Die Tholos von Epidauros; aus den Sitzungsberichten der Preuß. Ak. der Wiss. 1909, S. 536. Berlin 1909.

Kabbadias, P., und **Kawerau, G.**: Die Ausgrabungen der Akropolis 1885— 890. Athen 1906.
Kalkmann, A.: Archaische Bronzefigur des Louvre; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts VII, S. 127—140. Berlin 1892.
— Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst; im 53. Winckelmann-Programm. Berlin 1893.
— Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. Berlin 1898.
Kannenberg, K.: Die paphlagonischen Felsengräber; im Globus LXVII, S. 104 und 123. Braunschweig 1895.
— Kleinasiens Naturschätze. Berlin 1897.
Karo, G.: Götterversammlung und Gigantomachie am Knidierschatzhaus in Delphi; in den Athen. Mitteilungen XXXIV, S. 167. Athen 1909.
— Ausgrabungen in Korfu von 1910; im Archäol. Jahrbuch XXVI, Sp. 135. Berlin 1911.
— Über Stelen von Theben; ebenda, Sp. 129. Berlin 1911.
— Archäologische Funde im Jahre 1910; Sonderabdruck aus dem Archäol. Jahrbuch 1911.
— Minoische Rhyta; im Archäol. Jahrbuch XXVI, S. 249. Berlin 1912.
— Tiryns. Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts (s. auch Frickenhaus, A., Müller, W., Oelmann, F., Rodenwaldt, G.), I, II. Athen 1912.
— s. auch Maraghiannis.
Katterfeld, E.: Die griechischen Metopenbilder. Straßburg 1901.
Kauffmann, F.: Deutsche Altertumskunde. Erste Hälfte: Von der Vorzeit bis zur Völkerwanderung. München 1913.
Kawerau, G.: Eine ionische Säule von der Akropolis zu Athen; im Archäol. Jahrbuch XXII, S. 197. Berlin 1907.
— Holzsäulen im dorischen Bau; in der Ztschr. für Gesch. der Archäol. II, S. 227. Heidelberg 1908—09.
— s. auch Kabbadias.
Kekulé v. Stradonitz, R.: Die Balustrade des Tempels der Athena Nike. Leipzig 1869.
— Griechische Tonfiguren aus Tanagra. Stuttgart 1878.
— Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im 19. Jahrh.; Rektoratsrede. Berlin 1901.
— Über ein Bildnis des Perikles in den Kgl. Museen; im 61. Winckelmann-Programm. Berlin 1901.
— Die griechische Skulptur; in den Handbüchern der Kgl. Museen zu Berlin. 2. Aufl. Berlin 1907.
— Der weibliche Kopf von Pergamon; in Spemanns Museum I, Heft 2. Stuttgart und Berlin o. J.
— und **Winnefeld, H.**: Bronzen von Dodona in den Kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1909.
Keller, F.: Berichte über Pfahlbauten; in den Mitteilungen der Züricher antiquar. Gesellschaft IX, 1855, zweite Abteilung Nr. 3; XII, 1859, Nr. 3; XIII, 1860, zweite Abteilung Nr. 3; XIV, 1861—63, Nr. 1 und 6; XV, 1866, Nr. 7; XVI, 1870, zweite Abteilung Nr. 3; XX, 1879, erste Abteilung Nr. 3.
— La Tène; ebenda XV, S. 293—307. Zürich 1866.
Keramopullos, A. D.: Zum delphischen Wagenlenker; in den Athen. Mitteilungen XXXIV, S. 33. Athen 1909.
— *Ἡ οἰκία τοῦ Κάδμου*; in *Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική* 1909, Sp. 57. Athen 1909.
— *Μυκηναϊκοὶ τάφοι ἐν Αἰγίνῃ καὶ ἐν Θήβαις*; ebenda 1910, Sp. 177. Athen 1910.
Ker Porter, Sir Robert: Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia etc. during the years 1817—1820, I—II. London 1822.
Kieseritzky, G. v., und **Watzinger, C.**: Griechische Grabreliefs aus Südrußland. Berlin 1909.
King, L. W.: The letters and inscriptions of Hammurabi, I—III. London 1900.
— Chronicles concerning early Babylonian Kings; in den Studies in Eastern History I—II. London 1907.
— und **Thompson, R. C.**: The Sculptures and Inscription of Darius the Great on the Rock of Behistun in Persia. London 1907.
Kinkel, G.: Stonehenge und die Zeit seiner Erbauung; in „Mosaik zur Kunstgeschichte". Berlin 1876.
Klaatsch, H.: Die Steinartefakte der Australier und Tasmanier; in der Ztschr. für Ethn. XL, S. 407. Berlin 1908.
— Die Entwickelung des Menschengeschlechts; in Hans Kraemers „Weltall und Menschheit" II, S. 1—333. Berlin o. J.
Klebs, R.: Der Bernsteinschmuck der Steinzeit. Königsberg 1882.
Klein, W.: Euphronios. 2. Auflage Wien 1886.
— Die griechischen Vasen mit Meisternamen. 2. Auflage Wien 1887.
— Studien zur griechischen Malergeschichte; in den Arch.-epigr. Mitteilungen aus Österreich-Ungarn XI, S. 193; XII, S. 85. Wien 1887—88.
— Praxiteles. Leipzig 1898.
— Praxitelische Studien. Leipzig 1899.
— Geschichte der griechischen Kunst, I, II und III. Leipzig 1904, 1905 und 1907.
— Die Aufforderung zum Tanz, eine wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokoko; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XX, S. 101. Leipzig 1909.
Klopfleisch, F.: Vorgeschichtliche Altertümer der Provinz Sachsen, Heft 1 und 2. Halle a. S. 1883.
Kluge, Th.: Die Lykier und der alte Orient; im Alten Orient XI, Heft 2. Leipzig 1902.
Klügmann, A., s. Gerhard.
Knackfuß, H. (mit Beiträgen von **C. Fredrich, Th. Wiegand** und **H. Winnefeld**): Das Rathaus von Milet. Berlin 1908.
Kneucker, D., s. Puchstein.
Koch, H.: Hellenistische Architekturstücke in Capua; in den Röm. Mitteilungen XXII, S. 361. Rom 1907.
— Dachterrakotten aus Campanien mit Ausschluß von Pompeji. Berlin 1912.
Kohl, H., s. Puchstein.
Koehl, D.: Die Baukeramik ... in der Umgebung von Worms. Festschrift. Worms 1903.
Kohn, Albin: Die Steinfiguren in den russischen Steppen und in Galizien; in der Zeitschrift für Ethnologie X. Berlin 1878.
Koldewey, R.: Neandria; im 51. Berliner Winckelmann-Programm. Berlin 1891.
— Ausgrabungen in Babylon und Assur; von Nr. 1 der Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft ab. Berlin 1898 ff.
— Die Architektur von Sendschirli; in den Ausgrabungen von Sendschirli II, S. 103. Berlin 1898.
— Das Chilani; ebenda, S. 191.
— Das Ischtartor in Babylon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, Nr. 19. Berlin 1903.
— Das wiedererstehende Babylon. Leipzig 1913.
— und **Puchstein, Otto**: Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. Berlin 1899.
Kondakoff, N., Le Comte, S., Tolstoi und **Reinach, Sal.**: Antiquités de la Russie méridionale. Paris 1891.
Köpp, F.: Zu Lysipps Alexanderstatue; im 52. Berliner Winckelmann-Programm. Berlin 1892.
Koerte, G.: I rilievi delle Urne Etrusche. Berlin 1890.
— Die phrygischen Felsdenkmäler; in den Athen. Mitteilungen, Bd. XIII, S. 80—153. Athen 1898.
— Das Alter des Zeustempels zu Aizanoi; in der Festschrift für Otto Benndorf, S. 209—214. Wien 1898.
— und **A.**: Gordion; im Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Archäol. Instituts. Berlin 1904.
— s. auch Gerhard.
Kossinna, G.: Über den Großgartacher und Rossener Stil; in der Ztschr. für Ethn. XL, S. 509. Berlin 1908.
— Der Ursprung der Urfinnen und Urindogermanen usw.; in Mannus, Ztschr. für Vorgeschichte, I, S. 17 u. 225; II, S. 59 ff. Würzburg 1909—10.
— Die deutsche Vorgeschichte. Würzburg 1912.
Köster, A.: Das Pelargikon. Untersuchungen zur Akropolis von Athen. Straßburg 1909.

Köster, A.: Bronzes from Dodona; im Burlington Mag. XVI, S. 87. London 1909.
Kretschmar, P.: Die griechischen Vaseninschriften. Gütersloh 1894.
Kupka, P.: Fundort der älteren Steinzeit bei Calbe an der Milde; in der Ztschr. für Ethn. XXXVIII, S. 744. Berlin 1906.
— Das Campignien im nordeuropäischen Glazialgebiet; ebenda XXXIX. Berlin 1907.
Lagrange, M. J.: La Crète ancienne. Paris 1908.
Lalanne, G.: Découverte d'un bas-relief à représentation humaine dans les fouilles de Laussel; in L'Anthropologie XXII, S. 257. Paris 1911.
— L'abri seulpté de Cap Blanc à Laussel (Dordogne); ebenda, S. 305. Paris 1911.
— Basreliefs à figuration humaine de Laussel; ebenda XXIII, S. 129. Paris 1912.
Lanciani, R.: The ruins and excavations of ancient Rome. London 1897.
Landau, W. Frh. v.: Die Phönizier; im „Alten Orient" II, Heft 4. Leipzig 1901. 2. Aufl. 1903.
— Vorläufige Nachrichten über die im Eschmuntempel bei Sidon gefundenen phönizischen Altertümer, Ergebnisse des Jahres 1904; in den Mitteilungen der Vorderasiatischen Ges. X, Heft 1. Berlin 1905.
Lange, Julius: Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen. Kopenhagen 1892.
— Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen; herausgegeben von Ad. Furtwängler. Straßburg 1899.
Lange, Konrad: Agineten; in den Berichten der kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. II, S. 1ff. Leipzig 1878.
— Haus und Halle. Leipzig 1885.
Lartet, E., und Christy, H.: Reliquiae Aquitanicae. London, Paris und Leipzig 1865—75.
Lasteyrie, Ferd. de: Histoire de l'orfèvrerie. Paris 1877.
Lanckoronski, Graf K.: Städte Pamphyliens und Pisidiens. Wien 1890.
Laurie, A. P.: Greek and Roman Methods of painting. Cambridge 1910.
Layard, A. H.: The monuments of Nineveh. London 1849.
— Nineveh and its remains, I und II. London 1849.
— A popular account of discoveries at Nineveh. London 1851.
— A second series of the Monuments of Nineveh. London 1853.
— Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. London 1853.
— Early Adventures in Persia, Susiana and Babylonia. 2 Bände. London 1887.
Lechat, H.: Quelques vues sur l'évolution de la seulpture Grecque; in der Gaz. des B.-A. I, S. 177 und 313. Paris 1899.
— Le temple Grec. Paris 1902.
— La seulpture Attique avant Phidias. Paris 1905.
— Phidias et la seulpture Greeque au 5. siècle. Paris 1906.
Le Comte, s. Kondakoff.
Lehmann, C. F.: Zwei Hauptprobleme der altorientalischen Chronologie. Leipzig 1898.
— s. auch Belck.
Lehmann-Haupt, C. F.: Über kleinasiatische und griechische Felsenbauten (Vortrag); im Jahrbuch des Archäol. Inst. XX, Arch. Anz., S. 112ff. Berlin 1905.
— Materialien zur älteren Geschichte Mesopotamiens und Armeniens; in den Abhandlungen der Kgl. Ges. der Wissensch. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. N. F. IX, Nr. 3; Berlin 1907; darin auch: Die Skulpturen von Maltaiya, S. 57.
— Armenien einst und jetzt. Berlin 1910.
Leite de Vasconcellos, J.: Estudos sobre a epoca do bronze em Portugal; in O Archeologo Português XI, p. 79. Lissabon 1906.
— Peintures dans les dolmens de Portugal; in L'Homme Préhistorique 1907, S. 93. Paris 1907.
Leonhard, R.: Paphlagonische Denkmäler; im 80. Jahresbericht der Schles. Ges. für vaterländ. Kultur. Breslau 1903.
— Neue Funde aus dem nördlichen Kleinasien; im Archäol. Anzeiger XX, S. 149. Berlin 1905.
— Die paphlagonischen Felsengräber und ihre Beziehungen zum griechischen Tempel; im 84. Jahresbericht der Schles. Ges. für vaterländ. Kultur. Breslau 1907.
Lepsius, R.: Das Totenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin. Leipzig 1842.
— Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. 12 Bände. Berlin 1849—58.
Lermann, W.: Altgriechische Plastik. München 1907.
Lessing, J., und **Mau, A.:** Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses. Berlin 1891.
Lichtenberg, R. Frh. v.: Beiträge zur ältesten Geschichte von Kypros; in den Mitteilungen der Vorderasiat. Ges. XI, Heft 2. Berlin 1906.
— Die ionische Säule. Leipzig 1907.
— Haus, Dorf, Stadt, eine Entwickelungsgeschichte des antiken Städtebildes. Leipzig 1909.
— Einflüsse der ägäischen Kultur auf Ägypten und Palästina; in den Mitteilungen d. Vorderasiat. Ges. XVI, S. 1. Leipzig 1911.
— Die ägäische Kultur. Leipzig 1911.
Lippold, G.: Jünglingsstatue von Antikythera; im Archäol. Jahrbuch XXVI, S. 271. Berlin 1911.
Lisch, A.: Über die Hausurnen; in den Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburgische Geschichte usw. XXI. Schwerin 1856.
Lissauer, A.: Altertümer der Bronzezeit in der Provinz Westpreußen usw. Danzig 1891.
— Hausurnenfund von Seddin; im Globus LXVI. Braunschweig 1894.
Loftus, Will. Kennet: Travels and researches in Chaldaea and Susiana. London 1857.
Löschke, G.: Attattische Grabsteleu; in den Athen. Mitteilungen IV, S. 36—44 und 289—306. Athen 1879.
— Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte usw.
— s. auch Furtwängler. Dorpat 1884.
Loewy, E.: Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Rom 1900.
— Typenwanderung; in den Archäol. Jahresheften XII, S. 243, und XIV, S. 1. Wien 1909 und 1911.
— Die griechische Plastik. Leipzig 1911.
Lubbock, Sir John: Die vorgeschichtliche Zeit. Deutsch von Passow, mit Vorwort von Virchow. Jena 1874.
Lübke, W.: Geschichte der Architektur. 5. Auflage. Leipzig 1875.
Luckenbach, H.: Olympia und Delphi. München u. Berlin 1904.
— Die Akropolis von Athen. München u. Berlin 1905.
Lucretius, Carus T.: De Natura Rerum, V. 1285.
Luquet, G. H.: Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique; in L'Anthropologie XXI, S. 409. Paris 1910.
Luschan, F. v.: Bildwerke von Sendschirli und Bericht über die 5. Grabung 1902; in den „Ausgrabungen von Sendschirli". Berlin 1893—1911.
— Entstehung und Herkunft der ionischen Säule; im „Alten Orient" XIII, 4. Leipzig 1912.
— s. auch Beundorf.
Lyons, H. G.: A report on the island and temples of Philae. London o. J.
Maaß, E.: Apelles und Protogenes; in den Österr. Jahresheften XI, S. 29. Wien 1908.
Macchioro, V.: Artemis Soteira di Cefisodoto; in den Österr. Jahresheften XII, S. 185. Wien 1909.
— Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane. Neapel 1909.
— Hermes con Dionisio di Cefisodoto; in den Österr. Jahresheften XIV, S. 89. Wien 1911.
Mace, A. C.: The Later Cemeteries, Excavations at Abydos II; in Egyptian Exploration Fund. London
— s. auch Mac Iver. [1900—01.

Mac Iver, Randall, D., F. L. Griffith und **Mace, A. C.**: El Amrah and Abydos 1899—1901; in Egyptian Exploration Fund. London 1902.
Mackenzie, D.: The pottery of Knossos; im Journal of Hell. Studies XXIII, S. 157. London 1903.
— Cretan Palaces and Aegean Civilization; im Annual of the British School at Athens XI, S. 181, und XII, S. 216. London 1904—05 und 1906—07.
— The middle Minoan pottery of Knossos; im Journal of Hell. Studies XXVI, S. 213. London 1906.
— The East Pediment Sculptures of the Temple of Aphaia at Aegina; im Annual of the British School at Athens XV. London 1909.
Macridy-Bey, Th.: La porte des sphinx à Eyuk; in den Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft XIII, Nr. 3. Berlin 1908.
Mahler, A.: Polyklet und seine Schule. Athen und Leipzig 1902.
Makowsky, A.: Der diluviale Mensch im Löß von Brünn; in den Mitteilungen der Anthropolog. Gesellschaft zu Wien, 1892, XXII, S. 73—83. Wien 1892.
Maraghiannis, G., Pernier, L., und **Karo, G.**: Antiquités Crétoises; I (Pernier), II (Karo). Candia 1907. 2. Auflage des I. Bandes Candia 1912.
Mariette, Aug.: Album du Musée de Boulaq. Kairo 1872.
— Monuments divers recueillis en Egypte. Paris 1872 bis 1877.
— Les Mastabas de l'ancien empire. Paris 1881—87.
Martha, Jules: L'Art Etrusque. Paris 1889.
Marucchi, H.: The Roman Forum and the Palatine. London 1908.
Marucchi, O.: Gli Obelisei Egiziani di Roma. Rom 1898.
Maspero, G.: Archéologie égyptienne, deutsch als „Ägyptische Kunstgeschichte" von G. Steindorff. Leipzig 1889.
— Histoire ancienne des peuples de l'orient classique. Paris 1895 ff.
— L'Archéologie Egyptienne. 2. Auflage. Paris 1907.
— Ägyptische Kunstgeschichte; deutsch. Stuttgart 1913.
— s. auch Scheil.
Maspero, Sir Gaston. und **Roeder, G.**: Führer durch das ägyptische Museum zu Kairo. Kairo 1912.
Massénat, E., s. Girod.
Massin, Ch., und **Hulot, G.**: Sélinonte, colonie dorienne en Sicilie. Paris 1910.
Matz, Fr.: Über griechische Sarkophage; in der Archäolog. Zeitung, neue Folge, V, S. 11—18. Berlin 1873.
Matz, Fr. (der Jüngere): Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst. (Dissertation.) Göttingen 1913.
Mau, Aug.: Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.
— Pompejanische Ausgrabungsberichte; in den Römischen Mitteilungen I, 1886; XIV, 1899.
— Besprechung von Wickhoffs „Genesis"; in den Römischen Mitteilungen X, S. 227—235. Rom 1895.
— Führer durch Pompeji. 2. Auflage. Leipzig 1896.
— Pompeii. Its life and art. Neuyork und London 1899.
— Pompeji in Leben und Kunst. Leipzig 1900. 2. Auflage. Leipzig 1908.
— s. auch Lessing und Overbeck.
Mazzini, U.: Statue-menhirs di Lunigiano; im Bulletino di paletnologia italiano XXXV, Nr. 5—9. Parma 1909.
Meißner, B.: Grundzüge der altbabylonischen Plastik. Leipzig 1914.
— und **Rost, P.**: Noch einmal das Bit-Hillani und die assyrische Säule. Leipzig 1893.
Menant, J. (Louis le Clercq et J. Menant): Collection le Clercq, I. Cylindres orientaux. Paris 1888.
Mendel, G.: Catalogue des Sculptures grecques romaines et byzantines, I. Konstantinopel 1912.
Merk, Konr.: Der Höhlenfund im Keßlerloch zu Thayngen; in den Mitteilungen der Züricher antiquar. Gesellschaft XIX. Zürich 1875.
Messerschmidt, L.: Die Hettiter; im „Alten Orient" IV, Heft 1. Leipzig 1902.
— Das Berliner Etana-Relief; im Amtlichen Bericht aus den Kgl. Kunstsammlungen XXIX, S. 233—238. Berlin 1908.
Mestorf, J.: Vorgeschichtliche Altertümer aus Schleswig-Holstein. Hamburg 1885.
— s. auch Müller, Sophus, und Undset.
Meurer, M.: Das griechische Akanthus-Ornament; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts XI, S. 107—159. Berlin 1896.
— Vergleichende Formenlehre des Ornaments. Dresden 1909.
— Der Goldschmuck der mykenischen Schachtgräber; im Jahrbuch des archäol. Instituts XXVII, S. 208. Berlin 1912.
Meyer, A. B.: Jadeit- und Nephrit-Objekte (Publikationen aus dem Kgl. Ethnographischen Museum zu Dresden). Leipzig 1882.
— Ein Rohnephritfund; im Ausland, München und Stuttgart 1883.
— Das Gräberfeld von Hallstatt. Dresden 1885.
— Die Nephritfrage kein ethnologisches Problem. Berlin 1893.
Meyer, Ed.: Geschichte des Altertums, I. Stuttgart 1884. 2. Auflage, Bd. I, 2. Hälfte. Stuttgart und Berlin 1909.
— Ägyptische Chronologie; in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften. Berlin 1904; Nachtrag 1907.
— Sumerier und Semiten in Babylonien; in den Abhandlungen der Preuß. Akademie der Wissenschaften phil.-hist. Abt., 1906, III. Berlin 1906.
— Ägypten zur Zeit des Pyramidenbaus (Vortrag). Leipzig 1908.
— Alte Geschichte und Prähistorie; in der Ztschr. für Ethn. XLI, S. 283. Berlin 1909.
Michaelis, Ad.: Der Parthenon. Leipzig 1871.
— Vortrag über alexandrinische Kunst; in den Verhandlungen der 39. Versammlung deutscher Philologen usw., S. 34—44. Leipzig 1888.
— Springers Handbuch der Kunstgeschichte. I.: Das Altertum. Neubearbeitung der 5. Auflage. Leipzig 1898. 9. Auflage, herausg. von A. Köster. Leipzig 1911.
— Die archäologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906.
— s. auch Conze.
Milani, L. A.: Frontoni di Luni, I. Florenz 1885.
— Museo topografico della Etruria. Florenz und Rom 1898.
Milchhoefer, A.: Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Leipzig 1883.
— Zur jüngeren attischen Vasenmalerei; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts IX, S. 56—82. Berlin 1894.
— Rede zum Winckelmann-Tage. Kiel 1896.
Modestov, B.: La questione Etrusca. Rom 1903.
Möller, Gg.: Ausgrabungen in Abusir; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, von Nr. 30 ab. Berlin, seit 1906.
Montelius, O.: Antiquités Suédoises. Stockholm 1873—1875.
— Sur les sculptures de roches de la Suède; im Compte rendu du congrès de Stoekholm 1874. Stockholm 1876.
— Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit. 2. Auflage, deutsch von Appel. Berlin 1885.
— Vortrag über die ältesten Wohnbauten der Menschen, gehalten in Innsbruck 1894. Gütige briefliche Mitteilungen des Verfassers.
— La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux, I—III. Stockholm 1894, 1904 und 1910.
— Der Orient und Europa. Deutsch von Johanna Mestorf. Stockholm 1899.

Montelius, O.: La Chronologie préhistorique en France et en d'autres pays celtiques; in L'Anthropologie XII, S. 609 ff. Paris 1901.
— Die ältesten Kulturperioden im Orient und in Europa. I.: Die Methode. Stockholm 1903.
— Die Datierung von Stonehenge; im Archiv für Anthropologie XXX, S. 139. Braunschweig 1904.
— Kulturgeschichte Schwedens bis zum 11. Jahrhundert. Leipzig 1906.
— The Chronology of the British Bronze ages; in Archaeologia LXI, S. 97. London 1908.
— Vorgeschichtliche Chronologie; in der Ztschr. für Ethn. XLII, S. 955. Berlin 1910.
Morel: La Champagne souterraine. Rheims 1896.
Morgan, J. de: Fouilles à Dahchour. Wien 1895.
— Fouilles à Dachour, II. Paris 1895—1903.
— Recherches sur les origines de l'Egypte. Paris 1896.
— Mission scientifique en Perse, IV; Recherches Archéologiques. Paris 1896.
— Les premières civilisations. Études sur la préhistoire et l'histoire. Paris 1909.
— Délégation en Perse. Mémoires, I—XIII. Paris 1900—12. Darin Pottier, E.: Céramique peinte de Suse (Bd. XIII).
Mortillet, G. de: Évolution quaternaire de la Pierre; in der Revue mensuelle de l'École d'anthropologie VII, S. 18—29. Paris 1897.
— und **Adr. de:** Musée préhistorique. Paris 1881.
— — Le Préhistorique. 3. Auflage. Paris 1900.
Mosso, A.: Palaces of Crete. London 1907.
Much, M.: Die Kupferzeit in Europa. Jena 1893.
— Die Trugspiegelung orientalischer Kultur in den vorgeschichtlichen Zeitaltern Nord- und Mitteleuropas. Jena 1907.
Muchau, H.: Pfahlhausbau und Griechentempel. Jena 1909.
Müller, J. H.: Vor- und frühgeschichtliche Altertümer der Provinz Hannover. Hannover 1893.
Müller, Kurt: Alt-Pylos; in den Athen. Mitteilungen XXXIV, S. 269. Athen 1909.
— Tiryns. Vorbericht über die Grabungen von 1905—1912; ebenda XXXVIII, S. 78. Athen 1913.
Müller, K.: Ausgrabungsbericht aus Babylon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, von Nr. 47 ab. Berlin 1911.
Müller, K. O.: Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Auflage von Welcker. Breslau 1848.
Müller, Sophus: Die nordische Bronzezeit usw. Deutsch von J. Mestorf. Jena 1870.
— Die Tierornamentik im Norden. Deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1881.
— Nordische Altertumskunde. Deutsche Ausgabe von O. L. Jiriczek. I, Straßburg 1897; II, 1898.
— Urgeschichte Europas. Deutsch von O. L. Jiriczek. Straßburg 1903.
Müller, W., und **Oelmann, Fr.:** Die „geometrische" Nekropole; in „Tiryns" I. Athen 1912. Vgl. unter Karo.
Münsterberg, R.: Bronzerelief vom Limes; in den Österr. Jahresheften XI, S. 229. Wien 1908.
Murray, A. S.: Sculptures of the Parthenon. London 1903.
— **Smith, A. H.,** und **Walters, H. B.:** Excavations in Cyprus. London 1900.
Naue, J.: Die Bronzezeit Oberbayerns. München 1894.
— L'époque de Hallstatt en Bavière; in der Revue Arch. Paris 1895.
Naville, E.: Excavations at Deir El-Bahari; in Egyptian Exploration Fund. London 1906—07.
— Excavations at Abydos; ebenda. London 1909—10.
Naville, G.: Origine des anciens Egyptiens. Rapports possibles avec Babylon. Paris 1906.
Niccolini: Le case ed i monumenti di Pompei. Neapel 1854 ff.
Nicole, G.: Meidias et le style fleuri dans la céramique Attique. Genf 1908.
Niemann, G.: Der Palast Diokletians in Spalato. Wien 1910.
— s. auch Bennsdorf und Conze.
Noack, F.: Studien zur griechischen Architektur, I; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts XI, S. 211—247. Berlin 1896.
— Studien zur griechischen Architektur, II: Griechisch-etruskische Mauern; in den Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäol. Instituts zu Rom XII, S. 161—200. Rom 1897.
— Homerische Paläste. Leipzig 1903.
— Ovalhaus und Palast. Leipzig und Berlin 1908.
— Die Baukunst des Altertums; in L. Justis „Geschichte der Kunst". Berlin 1910.
— Die römische Campagna. Rom 1910.
Nogara, B.: Le nozze Aldobrandini, i paesaggi con scene dell' Odissea ecc. Mailand 1907.
Noeldeke, A.: Ausgrabungen in Babylon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, seit Nr. 20. Berlin 1903 ff.
— s. auch Stolze.
Nüesch, J.: Katalog der Fundgegenstände usw. beim Schweizersbild. Schaffhausen 1893.
— Die prähistorische Niederlassung am Schweizerbild bei Schaffhausen. Zürich 1896.
— Die prähistorischen Niederlassungen am Schweizerbild bei Schaffhausen. Basel, Genf und Lyon 1896.
— Das Keßlerloch. Neue Ausgrabungen und Funde. Basel, Genf und Lyon 1904.
— Das Keßlerloch. Separatabdruck aus dem Anzeiger für die Schweiz. Altertumskunde, Nr. 4. Zürich 1904—05.
Obermaier, H.: Le quaternaire des Alpes et la nouvelle classification du Prof. Albr. Penck; in L'Anthropologie XV, S. 35. Paris 1904.
— La station paléolithique de Krapina; ebenda XVI, S. 13. Paris 1905.
— Beiträge zur Kenntnis des Quartärs in den Pyrenäen; im Archiv für Anthropologie IV, S. 289; V, S. 244. Braunschweig 1906 und 1907.
— s. auch Breuil.
Ohnefalsch-Richter, M.: Kypros. Die Bibel und Homer. Berlin 1893.
— Neues über die Ausgrabungen auf Cypern; in den Verhandlungen der Zeitschrift für Ethnologie XXXI, S. 29 ff. Berlin 1899.
— Der Orient und die frühgriechische Kunst; im Orient. Archiv III, S. 174. Leipzig 1913.
Oelmann, F.: Ein achäisches Herrenhaus auf Kreta; im Archäol. Jahrbuch XXVII, S. 38. Berlin 1912.
— s. auch Frickenhaus.
Oppenheim, M. Frh. v.: Das Tell Halaf und die verschleierte Göttin; im „Alten Orient" X, 1. Leipzig 1908.
Oppert, Julius: Expédition scientifique en Mésopotamie, I und II. Paris 1859 und 1863.
— Grundzüge der assyrischen Kunst. Vortrag. Basel 1872
Orsi, P.: La necropoli sicula di Castelluccio; im Bulletino di paletnologia italiana XVIII, S. 7. Parma 1892.
— Sepolcri di transizione dalla civiltà Sicula alla Greca; in den Römischen Mitteilungen XXIV, S. 59. Rom 1909.
— s. auch Halbherr.
Overbeck, Joh.: Pompeji. 4. Auflage (mit A. Mau). Leipzig 1884.
— Geschichte der griechischen Plastik, Bd. I und II. 4. Auflage. Leipzig 1893.
Overloop, E. van: Les origines de l'art en Belgique; Les âges de la Pierre. Brüssel 1882.
Pagenstecher, R.: Die Athena Parthenos des Phidias; in den Athen. Mitteilungen XXXIII, S. 113 und 445. Athen 1908.

Pallíardi, Jar.: Die neolithischen Ansiedlungen mit bemalter Keramik; in den Mitteilungen der prähistorischen Kommission I, Nr. 4. Wien 1897.
Paribeni, R.: Haghia Triada; in den Monumenti antichi della R. Acc. dei Lincei XIV, S. 677. Mailand 1904.
— Il sarcofago dipinto di Haghia Triada; ebenda XIX, S. 5. Mailand 1908.
Paſior, W.: Stonehenge; in der Ztſchr. für Ethn. XLIII, S. 163. Berlin 1911.
Patroni, G.: La ceramica nell' Italia meridionale. Neapel 1897.
Paulys Realenzyklopädie der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft, neue Bearbeitung von Gg. Wiſſowa; I, Stuttgart 1894; VII, 1912.
Peet, T. E.: The stone and bronze ages in Italy and Sicily. Oxford 1909.
Penck, A.: Die alpinen Eiszeitbildungen und der prähistorische Mensch; im Archiv für Anthr. I, S. 78. Braunſchweig 1903.
— Die Entwickelung Europas ſeit der Tertiärzeit. Jena 1906.
— Das Alter des Menſchengeſchlechts; in der Ztſchr. für Ethn. XL, S. 390. Berlin 1908.
— und **Brückner, E.:** Die Alpen im Eiszeitalter. Leipzig 1901—05.
Penka, K.: Die Entſtehung der neolithiſchen Kultur Europas. Leipzig o. J. (1907).
Penna, A.: Viaggio pittorico della villa Adriana di Tivoli. Rom 1826.
Perrot, E.: Geometriſche Vaſe aus Athen; in den Athen. Mitteilungen XVII, S. 205—228. Athen 1892.
— Bruchſtücke altattiſcher Vaſen; ebenda XX, S. 116—126. Athen 1895.
— Die korinthiſchen Pinakes im Antiquarium zu Berlin; im Jahrbuch des kaiſerl. deutſchen archäol. Inſtituts XII, S. 9—48. Berlin 1897.
— Zwei griechiſche Silberſchalen aus Hermopolis; in der Ztſchr. f. b. K., N. F. X, S. 241—245. Leipzig 1899.
— Griechiſche Vaſenmalerei; in der „Geſchichte des Kunſtgewerbes", S. 45. Berlin 1906.
— und **Winter, F.:** Der Hildesheimer Silberfund. Berlin 1901.
Pernier, L.: Scavi della missione archeologica italiana in Creta nel 1907; im Bolletino d'Arte 1907, S. 26. Rom 1907.
— Di una citta Ellenica arcaica scoperta a Creta dalla missione Italiana; ebenda 1908, S. 441. Rom 1908.
— (ſ. Esplorazioni etc.) Zu Hagia Triada; in den Monumenti Ant. della R. Acc. dei Lincei XIII, S. 77. Mailand 1911.
— ſ. auch Maraghiannis.
Peruull, H., und **Rivola, A.:** Siziliens antike Denkmäler. Palermo 1905.
Perring, J. L.: The Pyramids of Gizch. London 1839—42.
Perrot, G., und **Chipiez, Ch.:** Histoire de l'art dans l'antiquité. Vol. I: L'Égypte, Paris 1882; Vol. II: Chaldée et Assyrie, 1884; Vol. III: Phénicie, Cypre, 1885; Vol. IV: Indée. Sardaigne, 1887; Vol. V: Perse, Phrygie. Lydie et Carie-Lycie, 1890; Vol. VI: La Grèce primitive, l'art Mycénien, 1894; Vol. VII: La Grèce de l'Epopée. La Grèce Archaïque. Le Temple, 1898; Vol. VIII: La grèce archaïque: La sculpture. Paris 903. Vol. IX: La grèce archaïque: La glyptique, la numismatique, la peinture, la céramique. Paris 1911.
Peters, John P.: Some recent results of the university of Pennsylvania excavations at Nippur; im American Journal of Archaeology X, S. 13—46, 352—368, 439, 468. Princeton 1894.
— Nippur, I—II. Neuyork 1897.
— ſ. auch Thierſch.
Peterſen, Eug.: Die Kunſt des Pheidias. Berlin 1873.
— Il fregio dell' Ara Pacis; in den Römiſchen Mitteilungen X, S. 138—145. Rom 1895.
Peterſen, Eug.: Vom alten Rom. Leipzig 1898. 3. Auflage. Leipzig 1904.
— Über die älteſte etruskiſche Wandmalerei; in den Römiſchen Mitteilungen XVII, S. 149. Rom 1902.
— Die Ara pacis des Auguſtus. Wien 1902.
— Antike Architekturmalerei; in den Römiſchen Mitteilungen XVIII, S. 87. Rom 1903.
— Der Burgtempel der Athenaia. Berlin 1907.
— Athen. Leipzig 1908.
— ſ. auch Calderini.
Peterſen, S.: Les temps préhistoriques en Norvège. Chriſtiania 1900.
Petrie, W. M. Flinders: Kahun, Gurob and Hawara. London 1890.
— Ten years digging in Egypt. London 1892.
— Medum. London 1892.
— The arts and crafts of ancient Egypt. London und Edinburg 1910.
— Tell el Amarna. London 1894.
— und **Griffith, F. L.:** Royal tombs of the first dynastie; in Egypti n Exploration Fund XVIII. London 1900.
— und **Griffith, F. L.:** Royal tombs of the earliest dynasties; ebenda XX. London 1901.
— und **Quibell, J. E.:** Nagada and Ballas. London 1896.
— (mit **A. E. Weigall** und **F. L. Griffith**): Abydos; ebenda XXII und XXIII. London 1902—04.
— ſ. auch Quibell.
Peyrony, D.: Les Eyzies et ses environs. Le Bugue 1903.
— ſ. auch Capitan.
Pfuhl, E.: Alexandriniſche Grabreliefs; in den Athen. Mitteilungen XXVI, S. 258. Athen 1901.
— Zur alexandriniſchen Kunſt; in den Römiſchen Mitteilungen XIX, S. 1. Rom 1904.
— Olympiaka; im Archäol. Jahrbuch XXI, S. 152. Berlin 1906.
— Apollodoros ὁ Σκιαγραφος; im Jahrbuch d. Kaiſ. deutſch. archäol. Inſtit. XXV, S. 12. Berlin 1910.
— Über Rodenwaldts Kompoſition der pompejaniſchen Wandgemälde; in den Göttinger Gel. Anz., Nr. 12, S. 5. Göttingen 1910.
— Die griechiſche Malerei (Sonderabdruck aus dem 27. Bande der Neuen Jahrbücher). Leipzig 1911.
— Skiagraphia; im Archäol. Jahrbuch XXII (Sonderdruck). Berlin 1912.
Philios, D.: Eleusis, her mysteries, ruins and museum. London 1906.
Philippi, Ad.: Römiſche Triumphal-Reliefs; in den Abhandlungen der kgl. ſächſ. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften VI, S. 241—305. Leipzig 1874.
Pič, J. L.: Die Urnengräber Böhmens. Deutſch von J. Müller-Horſt y und J. v. Zelizko. Leipzig 1907.
Piette, Ed.: L'art pendant l'âge du renne (vollendet nach dem Tode des Verfaſſers von H. Fiſcher). Paris 1907.
Piper, O.: Bedenken zur Vorgeſchichtsforſchung. München 1913.
Place, V.: Ninive et Assyrie avec des essais de restauration, par Félix Thomas, I—III. Paris 1857.
Plan et Peintures de la Maison Paternelle de Tibère César (Photographien nach Aquarellkopien). Paris 1872.
Plinius Secundus, C.: Naturalis Historia, Lib. XXXIV—XXXVII.
Pollack, V.: Die Athena der Marſyasgruppe Myrons; in den Archäol. Jahresheften XII, S. 154. Wien 1909.
Pomtow, H.: Studien zu den Weihegeſchenken und der Topographie von Delphi; in den Athen. Mitteilungen XXXI, S. 437. Athen 1906.
— Die alte Tholos und das Schatzhaus der Sikyonier zu Delphi; in der Ztſchr. für Geſch. der Arch. III, S. 98 und 153. Heidelberg 1909 10.
Ponce, N.: Collection des Peintures antiques qui ornaient les Palais, Thermes etc. des Empereurs Tite, Trajan, Adrien et Constantin. Rom 1781.

Ponce, N.: Collection des tableaux et arabesques antiques trouvés à Rome dans les thermes de Titus. Paris v. J. (18. Jahrh.).
Pontremoli, E., und **Haussoullier, B.**: Didymes, fouilles de 1895 et 1896. Paris 1904.
Pottier, E.: Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité. Paris 1890.
— Le dessin par ombre portée chez les Grecs; in der Revue des Études grecs, S. 355—388. Paris 1898.
— Vases antiques du Louvre, II. Paris 1901.
— Études de céramique Grecque; in der Gaz. des B. A. I, S. 19 und 220. Paris 1902.
— Douris et les peintres de vases Grecs. Paris 1905.
— Diphilos et les modeleurs de terres cuites Grecques. Paris 1909.
— und **Reinach, S.**: La nécropole de Myrina. Paris 1888.
— s. auch Morgan, J. de.
Poulsen, F.: Die Dipylongräber und die Dipylonvasen. Leipzig und Berlin 1905.
— Altkretische Einflüsse in der Peloponnes. Kunst; in den Athen. Mitteilungen XXXI, S. 373. Athen 1906.
— Zur Zeitbestimmung der Enkomifunde; im Archäol. Jahrbuch XXVI, S. 210 und 215. Berlin 1911.
— Der Orient und die frühgriechische Kunst. Leipzig und Berlin 1912.
Praschniker, C.: Die Metopen der Nordostecke des Parthenon; in den Archäol. Jahresheften XIV, S. 135. Wien 1911.
Prašek, J. v.: Kyros d. Gr.; im „Alten Orient" XIII, 3. Leipzig 1912.
Prenner, E.: Ein delphisches Weihegeschenk. Leipzig 1900.
Prestel, J.: Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Straßburg 1901.
— Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der salomonische Tempel. Straßburg 1902.
Presuhn, E.: Pompejanische Wanddekorationen. Leipzig 1877 ff.
Prisse d'Avennes, E.: Histoire de l'art égyptien d'après les monuments. Paris 1847 ff.
— L'Art arabe d'après les monuments du Kaire. Paris 1869—77.
Puchstein, Otto: Das ionische Kapitell; im 47. Winckelmann-Programm. Berlin 1887.
— Pseudohethitische Kunst. Berlin 1890.
— Erklärung eines pompejanischen Wandgemäldes; im Archäol. Anzeiger, 1896, S. 26 ff. Berlin 1896.
— Die Bauten von Boghasköi; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, Nr. 35. Berlin 1907.
— Die ionische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft. Leipzig 1907.
— Die nabatäischen Grabfassaden; im Archäol. Anzeiger XXV, S. 3. Berlin 1910.
— (mit **H. Kohl** und **D. Kneucker**): Boghasköi, die Bauwerke; wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft, XIX. Leipzig 1912.
— s. auch Humann und Koldewey.
Pulszky, F. v.: Die Kupferzeit Ungarns. Budapest 1884.
Quibell, J. E.: Hierakonpolis, I: Plates of Discoveries in 1898 (mit Flinders Petrie); II (mit F. W. Green); Egyptian Research Account, 4. and 5. Mem. London 1900 und 1902.
— s. auch Petrie. [1910.
Raehlmann, E.: Über die Maltechnik der Alten. Berlin
Ramsay, W. M.: Studies in Asia Minor; im Journal of Hellenic studies III. London 1882.
— The Rock Necropolis of Phrygia; ebenda, S. 1 ff. London 1882.
— Sipylos and Kybele; ebenda, S. 33 ff. London 1882.
— Studies in Asia Minor; ebenda IX, S. 1 ff. London 1888.
Randall, D., s. Mac Iver.
Ranke, J.: Der Mensch. 3. Auflage. 2 Bde. Leipzig und Wien 1911 und 1912.
Raoul Rochette: Choix de Peintures de Pompéi. Paris
Raschdorf, s. Conze. [1844—53.
Rassam, Hormuzd: Excavations and discoveries in Assyria; in den Transactions of the Society of Biblical Archaeology VII, S. 37—58. London 1880.
— Recent Discoveries of ancient Babylonian cities; ebenda VIII, S. 164—177. London 1884.
Rawlinson, G.: The five great monarchies of the ancient eastern world, I. London 1862 usw.
Rayet, O., und **Collignon, M.**: Histoire de la céramique Grecque. Paris 1888.
Reber, Fr. v.: Über das Verhältnis des mykenischen zum dorischen Baustil; in den Abhandlungen der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, hist. Kl., XX. München 1896.
— Die phrygischen Felsendenkmäler; ebenda, hist. Kl., XXI. München 1897.
— Die Stellung der Hethiter in der Kunstgeschichte (Vortrag vom 3. Dez. 1910); in den Sitzungsberichten der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, hist. Kl., Jahrgang 1910, Nr. 13. München 1910.
— s. auch Vitruvius.
Reichel, A.: Studien zur kretisch-mykenischen Kunst; in den Archäol. Jahresheften XI, S. 242. Wien 1908.
— Die Stierspiele in der kretisch-mykenischen Kultur; in den Athen. Mitteilungen XXXIV, S. 85. Athen 1909.
Reichel, Wolfg.: Über vorhellenische Götterkulte. Wien
Reichhold, K., s. Furtwängler. [1897.
Reinach, A. J.: L'Egypte préhistorique. Paris 1908.
Reinach, Sal.: Antiquités nationales. Description raisonnée de Saint-Germain-en-Laye, I. Paris 1889 usw.
— L'origine et les charactères de l'art Gallo-Romain; in der Gaz. des B. A. 1893, I, S. 369—380, und 1894, II, S. 25—42.
— La sculpture en Europe avant les influences Gréco-Romaines; in L'Anthropologie V—VII. Angers und Paris 1894—96.
— Statuette de femme nue de Menton; ebenda IX, S. 26—31. Paris 1898.
— Répertoire des vases peints Grecs et Etrusques, I. Paris 1899.
— De quelques têtes antiques attribuables à Phidias; in der Gaz. des B. A. 1902, II, S. 449. Paris 1902.
— Repertoire de la statuaire Grecque et Romaine, III Paris 1904. [1905, I, S. 193.
— Le blessé defaillant de Crésilas; in der Gaz. des B. A.
— Répertoire des reliefs Grecs et Romains. Paris, I 1909, II und III 1912.
— s. auch Kondakoff und Pottier.
Reinach, Th.: L'Histoire par les monnaies. Essai de Numismatique ancienne. Paris 1902.
— s. auch Hamdy Bey.
Reinecke, P.: Zur jüngeren Steinzeit in West- und Süddeutschland; in der Westdeutschen Zeitschrift XIX, S. 209. Trier 1900.
Reinhardt, Ludw.: Der Mensch zur Eiszeit in Europa. 2. Auflage. München 1908.
Reisch, E.: Kalamis; in den Archäol. Jahresheften IX, — s. auch Dörpfeld. [S. 199. Wien 1906.
Reisinger, E.: Kretische Vasenmalerei vom Kamares- bis zum Palaststil. Leipzig und Berlin 1912.
Renan, E.: Mission de Phénicie. Paris 1863—74.
Rennie, J.: Die Baukunst der Tiere. Aus dem Englischen, Stuttgart 1847.
Reuther, O.: Ausgrabungsberichte vom Merkes in Babylon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, von Nr. 44 ab. Berlin, seit 1910.
Rices Holmes, T.: Ancient Britain. London 1907.
Richly, H.: Die Bronzezeit in Böhmen. Wien 1894.
Richter, O.: Topographie der Stadt Rom. 2. Auflage. München 1901.
Ridgeway, W.: What people produced the objects called Mycenaean; im Journ. of Hell. Studies XVI, S. 77—119. London 1896.
— The early age of Greece. London 1901.
Riegl, Al.: Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

Riegl, Al.: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901.
Riezler, W.: Weißgrundriß attischer Lekythen. Mit Beiträgen von Rud. Hackl I, II. München 1914.
Rio, H. Alcalde del: Las pinturas y grabados de las cavernas prehistoricas de la provincia de Santander. Porto 1907.
Rivière, E.: Aufsatz in den Comptes rendus de l'Académie des sciences CXXIII. Paris 1896.
Rivola, A., s. Pernull.
Robert, C.: Bild und Lied. Berlin 1881.
— Archäologische Märchen. Berlin 1886.
— Die antiken Sarkophagreliefs. II, Berlin 1890; III, Berlin 1897.
— Die Nekyia des Polygnot; im 16. Hallischen Winckelmann-Programm. Halle a. S. 1892.
— Die Iliupersis des Polygnot; im 17. Hallischen Winckelmann-Programm. Halle a. S. 1893.
— Die Marathonschlacht in der Poikile; im 18. Hallischen Winckelmann-Programm. Halle a. S. 1895.
— Votivgemälde eines Apobaten; im 19. Hallischen Winckelmann-Programm. Halle a. S. 1895.
— Die Knöchelspielerinnen des Alexandros; im 21. Hallischen Winckelmann-Programm. Halle a. S. 1897.
— Pausanias. Berlin 1909.
Rodenwaldt, G.: Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde. Berlin 1909.
— Die Wandgemälde von Tiryns; in den Athen. Mitteilungen XXXVI, S. 198. Athen 1911
— Fragmente mykenischer Wandgemälde; ebenda, S. 221. Athen 1911.
— Tiryns II. Die Fresken usw. Athen 1912.
— Thespische Reliefs; im Archäol. Jahrbuch XXVIII, S. 309. Berlin 1913.
— s. auch Bieber und Frickenhaus.
Romanes, G.: Animal Intelligence. 2. Auflage. London 1880.
Rossellini, Ipp.: Monumenti dell' Egitto e della Nubia. Pisa 1832—44.
Rost, P., s. Meißner.
Rostowzew, M.: Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft; im VI. Bande der Schriften der klass. Abteilung der K. Russ. Arch. Ges. Petersburg 1908; deutsche Ausgabe in den Römischen Mitteilungen, Rom 1911.
— Pompejanische Landschaften und römische Villen; im Archäol. Jahrbuch IX, S. 103. Berlin 1914.
Rouzic, Z. Le: Les monuments mégalithiques de Carnac et de Locmariaquer. Vannes o. J.
Rubensohn, O.: Aus griechisch-römischen Häusern des Fayum; im Archäol. Jahrbuch XX, S. 1. Berlin 1905.
Rutot, Albr.: Le préhistorique dans l'Europe centrale. Namur 1904.
— Un grave problème (Extrait). Brüssel 1907.
— Esquisse d'une classification de l'époque néolithique en France et en Belge; in der Revue préhistorique II, S. 51. Paris 1907.
— Qu'est ce qu'un éolithe; in den Sitzungsberichten des Congrès préhistorique de la France. Chambery 1908.
Sacken, E. v.: Das Gräberfeld von Hallstatt. Wien 1869.
Salin, B.: Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm 1904.
Salmon, Ph.: Age de la Pierre (Bulletin de la Société Dauphinoise d'Ethnol. et d'Anthropol.). Grenoble 1894.
Salomon, G.: Die Venus von Milo und die mitgefundenen Hermen. Stockholm 1901.
Samter, E.: Le pitture del Colombario di Villa Pamfili; in den Römischen Mitteilungen VIII, S. 105—144. Rom 1893.
Sarasin, P.: Zur Einführung in das prähistorische Kabinett des Baseler Museums. Basel 1906.
— Einige weitere Beiträge zur Frage von der Entwickelung des griechischen Tempels aus dem Pfahlhause; in der Zeitschrift für Ethnologie, Heft 3 und 4, S. 433. Berlin 1910.
Sarauw, G. F. L.: En stenalders Boplads. Maglemose ved Mallerup. Kopenhagen 1904.
— Sur les trouvailles faites dans le nord de l'Europe datant de la période dite de l'hiatus. Le Mans 1906.
Sarre, Fr.: Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1909.
— und **Herzfeld, E.:** Iranische Felsreliefs. Berlin 1910.
Sarzec, E. de: Découvertes en Chaldée. Publié par les soins de Léon Heuzey. Paris 1887—96.
Sauer, Br.: Altnarische Marmorkunst; in den Athen. Mitteilungen XVII, S. 37—71. Athen 1892.
— Der Torso des Belvedere. Gießen 1894.
— Das sogenannte Theseion. Leipzig 1899.
— Der Weber-Labordische Kopf des Parthenonwestgiebels; im Gießener Univ.-Programm. Gießen 1903.
— Die Mittelgruppe des Parthenonostgiebels; in den Athen. Mitteilungen XXXIII, S. 442. Athen 1908.
— Die Marsyasgruppe des Myron; im Archäol. Jahrbuch XXIII, S. 125. Berlin 1908.
— Alte und neue Niobiden; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XXII, S. 129 ff. Leipzig 1911.
Savignoni, L.: Zu Hagia Triada; in den Monumenti Ant. della R. Acc. dei Lincei XIII, S. 77. Mailand 1903.
Sayce, A. H.: The Hittites. 3. Auflage. London 1903.
— s. auch Wright.
Schäfer, H.: Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen bei Abusir im Winter 1898/99; in der Ztschr. für ägypt. Sprach- und Altertumskunde XXXVII. Leipzig 1899.
— Priestergräber und andere Grabfunde vom Ende des Alten Reiches bis zur griech. Zeit vom Totentempel des Ne-User-Re; in den Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft VIII, S. 1. Leipzig 1908.
— Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung der Kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1910.
Schaudel, L.: Les roches à cupules et à gravures préhistoriques. Le Mans 1906.
Scheil, Fr. V.: Inscription de Naramsin, mit Masperos Aufsatz: „Note sur le basrelief de Naramsin"; im Recueil de travaux rélatifs à la Philologie et à l'Archéologie égyptienne et assyrienne XV, S. 62—66. Paris 1893.
— Une saison de fouilles à Sippar; in den Mémoires de l'Institut Français du Caire I, 1903.
Schliemann, H.: Trojanische Altertümer. Leipzig 1874.
— Mykenae. Leipzig 1877 (Paris 1878).
— Ilios. Leipzig 1880.
— Orchomenos. Leipzig 1881.
— Troja. Leipzig 1883.
— Ilios, ville et pays des Troyens. Paris 1885.
— Tiryns. Leipzig 1885.
Schliz, A.: Der schnurkeramische Kulturkreis in Südwestdeutschland; in der Ztschr. für Ethn. XXXVIII, S. 312. Berlin 1901.
— Das steinzeitliche Dorf Großgartach bei Heilbronn. Stuttgart 1903.
— Die Systeme der Stichverzierungen und des Linienornamentes in der Bandkeramik; in der Prähistor. Zeitschrift II, S. 105. Berlin 1910.
— Die Urgeschichte Württembergs. Stuttgart o. J.
Schmarsow, A.: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.
Schmidt, Hub.: Tordos; in der Ztschr. für Ethn. XXXV, S. 438. Berlin 1903.
— Troja, Mykene, Ungarn; ebenda XXXVI, S. 608. Berlin 1904.
— Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis der jungneolithischen Gefäßmalerei Südosteuropas; ebenda XXXIX, S. 121. Berlin 1907.
— Neue Ausgrabungen in Cucuteni bei Jassy in Rumänien 1909—10; ebenda XLIII, S. 582. Berlin 1911.
Schmaase, K.: Geschichte der bildenden Künste. 2. Auflage, Bd. I—VIII. Düsseldorf 1869—79.
Schober, A.: Zu den Friesen des delphischen Schatzhauses; in den Archäol. Jahresheften XIV, Beibl., S. 119. Wien 1911.
Schöne, R.: Griechische Reliefs aus athen. Sammlungen. [Berlin 1872.

Schöne, R.: Zu Polygnots delphischen Bildern; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts VIII, S. 187—217. Berlin 1893.
— *Σκιαγραφία*; im Archäol. Jahrbuch XXVII, S. 19. Berlin 1912.
Schoetensack, O.: Sur les fibles paléolithiques; Sonderdruck aus dem Indicateur d'Antiquités. 1901.
— Über die Kunst der Thaynger Höhlenbewohner. Basel, Genf und Lyon 1904.
Schrader, B.: Die römische Campagna. Leipzig 1910.
Schrader, Hans: Die Gigantomachie aus dem Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis; in den Athen. Mitteilungen XXII, S. 59—112. Athen 1897.
— Über den Marmorkopf eines Negers in den Kgl. Museen; im 60. Winckelmann-Programm. Berlin 1900.
— Archaische Marmorskulpturen im Akropolis-Museum zu Athen. Wien 1909.
— Über Phidias; in den Archäol. Jahresheften XIV, S. 35. Wien 1911.
— s. auch Wiegand.
Schrammen, J.: Der große Altar. Der obere Markt; in Bd. III, 1 der „Altertümer von Pergamon". Berlin 1906.
Schreiber, Th.: Alexandrinische Skulpturen in Athen; in den Athen. Mitteilungen X, S. 380—400. Athen 1885.
— Die Wiener Brunnenreliefs. Leipzig 1888.
— Die alexandrinische Toreutik; in den Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissensch. XIV, S. 271—479. Leipzig 1893.
— Die Nekyia des Polygnot; in der Festschrift für Joh. Overbeck, S. 184ff. Leipzig 1893.
— Die hellenistischen Reliefbilder. Leipzig 1894.
— Die Wandbilder des Polygnot in der Lesche zu Delphi, I; in den Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Akademie der Wissensch. XVII. Leipzig 1897.
— Studien über die Bildnisse Alexanders d. Gr. Leipzig 1903.
— Kom-esch-Schukafa; in der „Sieglin-Expedition", I. Leipzig 1908.
Schröder, B.: Archaische Skulpturen aus Lakonien u. d. Maina; in den Athen. Mitteilungen XXIX, S. 21. Athen 1904.
— Zu Mikons Gemälde der Marathonschlacht in der Stoa Poikile; im Archäol. Jahrbuch XXVI, S. 281. Berlin 1911.
— Zum Diskobol des Myron. Straßburg 1913.
— Aristogeiton; im Archäol. Jahrbuch XXVIII, S. 26. Berlin 1913.
Schuchhardt, C.: Schliemanns Ausgrabungen. 2. Auflage. Leipzig 1891.
— Das technische Ornament in den Anfängen der Kunst; in der Prähistor. Zeitschrift I, S. 37 und 351; II, S. 145. Berlin 1909 und 1910.
— Buckelkeramik; in der Zeitschrift für Ethn. XLI, S. 946. Berlin 1909.
— Stonehenge; in der Prähistor. Zeitschrift II, S. 292. Berlin 1910.
— Über Stonehenge; in der Ztschr. für Ethn. XLII, S. 969; XLIII, S. 160. Berlin 1910 und 1911.
— s. auch Bohn.
Schulten, A.: Das römische Afrika. Leipzig 1899.
Schultz, W.: Das Farbenempfindungssystem der Hellenen; in den Athen. Mitteilungen XXIX, S. 21. Athen 1904.
Schulz, B.: Bogenfries und Giebelreihe in der römischen Baukunst; im Archäol. Jahrbuch XVI, S. 221. Berlin 1901.
— Die porta aurea in Spalato; ebenda XXIV, S. 46. Berlin 1909.
Schumacher, K.: Tongefäße der Bronze- und Hallstattzeit usw.; in den „Altertümern unserer heidnischen Vorzeit", Bd. I, Mainz 1859; Bd. V, Mainz 1909.
— Die bronzezeitlichen Depotfunde Südwestdeutschlands; im Korrespondenzblatt des Archivs für Anthropologie XXXIV, S. 90. Braunschweig 1903.
Schweinfurth, G.: Über den Ursprung der Ägypter und Beiträge zur Urgeschichte Ägyptens; in den Verhandlungen der ethn. Ges. XXIX. Berlin 1897.
— Ägyptische Ausgrabungen der letzten Zeit; in der Sphinx III, S. 20. Upsala 1900—01.
— Thebanische Gräberfunde; ebenda, S. 103.
— Das neue Museum der ägyptischen Altertümer zu Kairo; ebenda IV, S. 105. Upsala 1901—02.
— Über alte Tierbilder und Felsinschriften bei Assuan; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIV, S. 626. Berlin 1912.
Seager, R. B.: Pseira; in den Anthrop. Publications of the University of Pennsylvania III, S. 1. Philadelphia 1901.
— Vasiliki. Gournia; in den Transactions of the Univ. of Pennsylvania II, S. 19 und 111. Philadelphia 1907.
— Excavations on the island of Pseira, Crete. Philadelphia 1910.
— Explorations in the island of Mochlos. Boston und Neuyork 1912
Semper, G.: Der Stil. Frankfurt a. M. 1860 und 1863. Neue Ausgabe München 1878.
Siebold, K., s. Dörpfeld.
Sieveking, J.: Die Medaillons am Konstantinsbogen; in den Röm. Mitteilungen XXII, S. 345. Rom 1907.
— Myrons Gruppe der Athena und des Marsyas; im Archäol. Anzeiger, Sp. 341. Berlin 1908.
— Der Hermes des Polyklet; im Archäol. Jahrbuch XXIV, S. 1. Berlin 1909.
— Über hellenistische und römische Reliefkunst, Schlußbemerkung zu Taf. 621—630; in Brunn-Bruckmanns Denkmälern griech. und röm. Skulptur. München 1912.
— und **Hackl, B.**: Die Kgl. Vasensammlung zu München. I. München 1912.
— und **Buschor, E.**: Die Niobiden; im Münchener Jahrb. der bild. Kunst VII, S. 111. München 1912.
— s. auch Wolters.
Sitte, H.: Zum Sarkophag von Hagia Triada; in den Jahresheften des österr. archäol. Inst. XII, S. 305. Wien 1910.
Six, J.: Ikonographische Studien; in den Römischen Mitteilungen VI, S. 279ff.; IX, S. 103ff.; XIII, S. 60ff. Rom 1891, 1894, 1898.
— Aurae; im Journal of Hell. Studies XIII, S. 131—136. London 1893.
— Pamphilos, Pausias, Apelles; im Archäol. Jahrbuch XX, S. 1, 155, 169. Berlin 1905.
— Euphranor; ebenda XXIV, S. 7. Berlin 1909.
— Apelleisches; ebenda XXV, S. 147, und XXVI, S. 22. Berlin 1910 und 1911.
— Hero und Leander des Apelles; ebenda XXVI, S. 21. Berlin 1911.
Skias, A.: *Ἑλευσινιακαὶ τοιχογραφίαι*; in *Ἐφημερὶς ἀρχ.* 1901, S. 1. Athen 1901.
Skovgaard, N. K.: Apollon-Gavl-Gruppen fra Zeustemplet i Olympia. Kopenhagen 1905.
Smith, A. H.: The Sculptures of the Parthenon. London 1910.
— s. auch Murray.
Smith, Cecil: Polledrara Ware; im Journal of Hell. studies XIV, S. 206—223. London 1894.
Smith, F.: The stone ages in North Britain and Ireland, with an introduction by A. H. Keane. London 1909.
Smith, George: Assyrian discoveries. London 1875.
— Über hettitische Monumente aus Djerabis-Karthemish im Britischen Museum; im Athenaeum 1878.
Société archéologique d'Alexandrie: Les bas-reliefs de Kom el Chougafa. München (1901); s. unter Bissing.
Sogliano, A.: Le pitture murali Campane scoperte 1867—79. Neapel 1879.
— La casa dei Vettii in Pompei. Estratto dei Monumenti antichi della accademia dei Lincei, VIII. Rom 1893.

Solling, s. Conze.
Soteriadu, G.: Ἀνασκαφαὶ ἐν Θέρμῳ; in Ἐφημερὶς 1900, S. 161. Athen 1900.
Spiegelberg, W.: Ein neues Denkmal aus der Frühzeit der ägyptischen Kunst; in der Zeitschrift für ägyptische Sprache usw. XXXV, S. 7—11. Leipzig 1897.
— Geschichte der ägyptischen Kunst. Leipzig 1903.
Sprengel, s. Dawkins, Boyd.
Stais, V.: Collection Mycénienne (Guide illustré du Musée National d'Athènes II). Athen 1909.
— Marbres et Bronze du Musée national. Athen 1910.
Stark, K. B.: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1880.
Steindorff, G.: Vortrag über archaisch-ägyptische Statuen von Tell el Amarna; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts VIII, S. 64—69. Berlin 1894.
— Die älteste Geschichte und Zivilisation Ägyptens; in den Verhandlungen der 24. Versammlung deutscher Philologen, S. 93—98. Leipzig 1897.
— Eine neue Art ägyptischer Kunst; in „Ägyptiaca, Festschrift für G. Ebers", S. 123—146. Leipzig 1897.
— Die Blütezeit des Pharaonenreiches. Bielefeld und Leipzig 1900.
— Bädekers Ägypten. 7. Auflage. Leipzig 1913.
— s. auch Hölscher und Maspero, G.
Steinmann, G.: Die Eiszeit. Leipzig 1910.
Stiller, H.: Das Trajaneum; Bd. V, 2 der „Altertümer von Pergamon". Berlin 1895.
— s. auch Conze.
Stolze, F., Andreas, F. C., und Noeldeke, Th.: Persepolis. Berlin 1882.
Strong, Mrs. A.: Roman Sculpture. London und Neuyork 1907.
Struck, F.: Griechenland; Land, Leute und Denkmäler. Bd. I: Athen und Attika. Wien und Leipzig 1911.
Stryk, Fr. v.: Studien über die etruskischen Kammergräber. Dorpat 1910.
Studniczka, Fr.: Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte. Wien 1884.
— Attische Porosgiebel; in den Athen. Mitteilungen XI, S. 61—80. Athen 1886.
— Antenor, der Sohn des Eumares; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst. II, S. 133—168. Berlin 1887.
— Über die Grundlagen der geschichtlichen Erklärung der sidonischen Sarkophage; ebenda IX, S. 204—244. Berlin 1895.
— Zum myronischen Diskobol; in der Festschrift für Benndorf, S. 167—175. Wien 1898.
— Die Siegesgöttin. Leipzig 1900.
— Altäre mit Grubenkammern; in den Österr. Jahresheften VI, S. 159. Wien 1903.
— Der farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 171. Leipzig 1903.
— Tropaeum Trajani; in den Abhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. XXII, Nr. 4. Leipzig 1904.
— Zur Deutung der Ostgiebelstatuen vom Parthenon; im Archäol. Jahrbuch XIX (Sonderdruck). Berlin 1904.
— Kalamis. Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte. Leipzig 1907.
— Friesplatten vom ionischen Tempel am Ilissos. Leipzig 1910.
— Das Gegenstück der Ludovisischen Thronlehne; im Archäol. Jahrbuch XXVI, S. 50. Berlin 1911.
Svoronos, J. N.: Das Athenische Nationalmuseum. Athen 1908.
Sybel, L. v.: Kritik des ägyptischen Ornaments. Marburg 1883.
— Weltgeschichte der Kunst. Marburg 1888.
— Skopas; in der Ztschr. f. bildende Kunst, N. F. II, 1891, S. 249 ff. und 291 ff. Leipzig 1891.
Szombathy, J.: Die Tumuli von Gemeinlebarn; in den Mitteilungen der prähist. Kommission I, S. 49 ff. Wien 1893.
Szombathy, J.: Die „Venus" von Willendorf; im Korrespondenzblatt des Arch. für Anthropologie XL. Braunschweig 1909.
Taramelli, A.: Incisioni sopra monumenti preistorici in Sardegna; in Bulletino di paletnologia italiana XXXII, S. 78. Parma 1902.
Teutsch, L.: Zur Charakteristik der bemalten neolithischen Keramik des Burzenlandes; in der Zeitschrift für Ethn. XXXIX, S. 108. Berlin 1907.
Texier, Ch.: Description de l'Asie Mineure, I—IV. Paris 1839—49.
— Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie, I—II. Paris 1842—52.
Thiersch, H.: Tyrrhenische Amphoren; in den „Beiträgen zur Kunstgeschichte", N. F. XXVII. Leipzig 1899.
— Zwei Grabanlagen in Alexandria. Berlin 1904.
— Die alexandrinische Königsnekropole; im Archäol. Jahrbuch XXV, S. 5. Berlin 1905.
— Die neueren Ausgrabungen in Palästina; im Archäologischen Anzeiger XXII, S. 275; XXIII, S. 3 und 344. Berlin 1907 und 1908.
— Zur Herkunft des ionischen Frieses; in den Österr. Jahresheften XI, S. 47. Wien 1908.
— Antike Bauten für Musik; in der Zeitschr. für Gesch. der Arch. II, S. 27 und 67. Heidelberg 1908/09.
— Pharos. Antike, Islam und Okzident. Leipzig 1909.
— Ein parthenonisches Giebelproblem; in den Sitzungsberichten der Heidelberger Ak. d. W., phil.-hist. Kl. Heidelberg 1913.
— und **Peters, P.**: Painted Tombs in the Necropolis of Marissa. London 1905.
— s. auch Furtwängler.
Thomas, Cyrus: Introduction to the study of North American Archaeology. Cincinnati 1878.
Thomas, Felix: Aufsatz in den Mitteilungen des kaiserl. deutschen arch. Instituts XIX, S. 380—394. Athen 1894.
— s. auch Place.
Thompson, R. C., s. King.
Thomsen, P.: Kompendium der palästinischen Altertumskunde. Tübingen 1913.
Thraemer, E., s. Collignon.
Thureau-Dangin, F.: Les inscriptions de Sumer et d'Akkad. Paris 1905. Deutsch in der Vorderasiatischen Bibliothek I. Leipzig 1907.
— s. auch Heuzey.
Tietze, H.: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.
Tikkanen, J. J.: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Helsingfors 1912.
— Studien über den Ausdruck in der Kunst, I. Helsingfors 1913.
Tischler, O.: Beiträge zur Kenntnis der Steinzeit Ostpreußens. Königsberg 1883.
Tocilesco, Gr. G.: Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie. Bukarest 1900.
Tolstoi, s. Kondakoff.
Trendelenburg, Ad.: Gegenstücke in der kampanischen Wandmalerei; in der Archäol. Zeitung, neue Folge, VIII, S. 1 ff., 79 ff. Berlin 1876.
— Der große Altar des Zeus in Olympia. Berlin 1902.
— Pausanias' Hellenika (Programm des Friedrichs-Gymnasiums). Berlin 1911.
— *Partasiai*; im 70. Winckelmann-Programm. Berlin 1911.
Treu, G.: Über die Köpfe der tegeatischen Giebelgruppen; in den Mitteilungen des archäol. Inst. in Athen VI, S. 393 ff. Athen 1881.
— Sollen wir unsere Statuen bemalen? Berlin 1884.
— Die Nike von Delos; in den Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen usw., S. 325—328. Leipzig 1894.
— Der Dresdner Zeus; in der Festschrift für Otto Benndorf, S. 99. Wien 1898.

Treu, G.: Zur Entstehung der Akroterien und Antefixe; in den Jahresheften des österr. archäol. Instituts II, S. 199—201. Wien 1899.
— Zur Mänade des Skopas; in den Mélanges Perrot. Paris 1902.
— Olympische Forschungen, I: Skovgaards Anordnung der Westgiebelgruppe vom Zeustempel. Leipzig 1907.
— Myronischer Athenakopf in der Skulpturensammlung zu Dresden; in den Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen I. Dresden 1910.
— Griechische Grabmäler in der Skulpturensammlung zu Dresden; Sonderabdruck aus den Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen III. Dresden 1912.
— s. auch Curtius.
Tröltsch, E. v.: Die Pfahlbauten des Bodenseegebietes. Stuttgart 1902.
Tsountas, Chr.: Aufsätze in der „*Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας*", Athen 1886 f., und in der „*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*", Athen 1888 ff., bes. z. B. 1896, S. 1—22.
— *Μυκῆναι*. Athen 1893.
— Dasselbe, ins Englische übersetzt von Irving Manatt, eingeleitet von W. Dörpfeld: The Mycenaean age. London 1897.
Tümpel, K.: Der mykenische Polyp; in der Festschrift für Johannes Overbeck. Leipzig 1893.
Tylor, E. B.: The winged figures on Assyrian and other Monuments; in den Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. London 1890.
Ulmer, Fr.: Hammurabi und seine Zeit; im „Alten Orient" IX, 1. Leipzig 1907.
Undset, Ingvald: Études sur l'âge de bronze en Hongrie. Christiania 1880.
— Das erste Auftreten des Eisens in Nordeuropa. Deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1882.
— L'antichissima necropoli Tarquiniense; in den Annali dell' Instituto, S. 104ff. Rom 1885.
— Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke; in der Zeitschrift für Ethnologie usw. XXI—XXIII. Berlin 1888—91. Insbesondere: Über die ältesten Fibeltypen, 1889, S. 10ff.; über die ältesten Schwertformen, 1890, S. 1ff.; über italische Gesichtsurnen, 1890, S. 109ff.
Urlichs, L.: Skopas' Leben und Werke. Greifswald 1863.
Vasconcellos, s. Leite.
Verworn, M.: Die Anfänge der Kunst. Jena 1909.
Virchow, R.: Aufsatz im Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie usw., S. 86. Berlin 1877.
— Das Gräberfeld von Koban. Berlin 1883.
— Aufsatz in den Verhandlungen der Berliner anthropologischen Ges., 1883, S. 430; 1884, S. 339.
— Über die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus usw.; in den Abhandlungen der kgl. preuß. Akad. der Wissenschaften. Berlin 1895.
— Porträtmünzen und Grafs hellenistische Porträtgalerie (Sonderdruck aus den Verhandlungen der Ethn. Ges., 1901). Berlin 1902.
— s. auch Lubbock.
Vitruvius: De architectura. Vitruvs zehn Bücher über Architektur; deutsch von F. Reber. Stuttgart 1865.
Vogüe, M. de: L'Architecture civile et réligieuse en Syrie. Paris 1866—77.
Volkov, Th.: L'art magdalénien en Ukraine; in den Mémoires de la société d'Anthropologie I, S. 478. Paris 1904.
Vollmöller, K. G.: Über zwei euböische Kammergräber mit Totenbetten; in den Athen. Mitteilungen XXVI, S. 334. Athen 1901.
Wace, A. J. B.: Evolution of Art in Roman Portraiture. Rom 1905.
— Fragments of Roman Historical Reliefs in the Vatican and Lateran Museums; in den Papers of the British School at Rome III, S. 273, und IV, S. 227. London 1906 und 1907.
— s. auch Dawkins, R. M.
Waldmann, E.: Griechische Originale. Leipzig 1914.
Waldstein, Ch.: The Argive Heraeum. Boston und Neuyork, I 1903, II 1905.
Walters, H. B.: History of Ancient Pottery: Greec, Etruscan and Roman. London 1905.
— s. auch Murray.
Ward, W. H.: The Cylinders of Western Asia. London 1910.
Watzinger, C.: Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders d. Gr.; in den Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft VI. Leipzig 1906.
— s. auch Koldewey.
Weber, G.: Guide du voyageur à Ephèse. Smyrna 1891.
Weege, F.: Ostische Grabmalerei; im Archäol. Jahrbuch XXIV, S. 99. Berlin 1909.
Weichardt, C.: Pompeji vor der Zerstörung. Rekonstruktionen der Tempel und ihrer Umgebung; 5. Auflage, herausgeg. von F. v. Duhn. München und Leipzig o. J.
Weickert, C.: Das lesbische Kymation. Leipzig 1913.
Weigall, A. E., s. Petrie.
Weil, R.: Die Künstlerinschriften der sizilianischen Münzen; im 44. Winckelmann-Programm. Berlin 1884.
Weishäupl, R.: Die Anfänge der attischen Grabkelythos; in der Festschrift für Benndorf, S. 89—94. Wien 1891.
Weißbach, F. H.: Das Grab des Kyros und die Inschriften von Murghab; in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländ. Gesellschaft XLVIII, S. 653. Leipzig 1895.
— Das Stadtbild von Babylon; im „Alten Orient" V, 4. Leipzig 1904.
Weizsäcker, Paul: Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi. Stuttgart 1895.
Welcker, F. G.: Alte Denkmäler, I—V. Göttingen 1849—1864.
Weller, Ch. H.: The Pre-Periclean Propylon of the Acropolis at Athens; im Am. Journ. of Arch. VIII, S. 35. Neuyork 1904.
Wetzel, F.: Ausgrabungsbericht aus Babylon; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, von Nr. 42 ab. Berlin, seit 1909.
— s. auch Buddensieg. [1860.
Wetzstein, J. G.: Reisebericht über Hauran usw. Berlin
Wickhoff, Fr., und **Härtel, W., Ritter v.**: Die Wiener Genesis. Wien 1895.
Wide, Sam.: Das Nachleben mykenischer Ornamente; in den Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäol. Inst. zu Athen XXII, S. 233—258. Athen 1897.
— Geometrische Vasen aus Griechenland; im Archäol. Jahrbuch XIV, S. 26, 78 und 188. Berlin 1900.
Wiedemann, A.: Die Steinzeit Ägyptens; im „Globus" 1909, S. 293. Braunschweig 1909.
Wiegand, Th.: Antike Skulpturen in Samos; in den Athen. Mitteilungen XXV, S. 149. Athen 1900.
— Die archaische Poros-Architektur der Akropolis von Athen. Kassel und Leipzig 1904.
— Archaische Statue in Samos; in den Athen. Mitteilungen XXXI, S. 87. Athen 1906.
— Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit 1899, I und II. Berlin 1906 und 1908.
— VII. vorläufiger Bericht über die von den kgl. Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen. Berlin 1911.
— Terres cuites architecturales d'Italie; in P. Arndt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg, II. Monuments Etrusques, S. 1 (s. Arndt).
— und **Schrader, H.**: Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895—98. Berlin 1904.
— s. auch Knackfuß.
Wilberg, W.: Die Fassade der Bibliothek zu Ephesos; in den Österr. Jahresheften XI, S. 116. Wien 1908.
— Stierkopfkapitell aus Ephesos; ebenda XII, S. 207. Wien 1909.
Wilcken, U.: Die ägyptische Pflanzensäule; in der Zeitschr. für ägypt. Sprache und Altertumskunde XXXIX, S. 66. Leipzig 1901.

Wilke, G.: Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländern; in der Zeitschr. für Ethnol. XXXVI, S. 39. Berlin 1904.
— Entstehung und Heimatland der Spirale; in „Mannus" I, S. 151. Würzburg 1909.
— Spiral-Mäander-Keramik und Gefäßmalerei. Hellenen und Thraker (Mannusbibliothek, Nr. 1). Würzburg 1911.
— Südwesteuropäische Megalithkultur und ihre Beziehungen zum Orient (Mannusbibliothek, Nr. 7). Würzburg 1912.
Wilson, Th.: Prehistoric Art; im Report of the U. S. National Museum for 1896, S. 325—664. Washington 1898.
Winckelmann, J. J.: Geschichte der Kunst des Altertums. 1. Auflage. Dresden 1764.
Winckler, Hugo: Geschichte Babyloniens und Assyriens. Leipzig 1892.
— Die Völker Vorderasiens; im „Alten Orient" I, 1. 2. Auflage. Leipzig 1899.
— Geschichte der Stadt Babylon; ebenda VI, 1. Leipzig 1904.
— Die Euphratländer und das Mittelmeer; ebenda VII, 2. Leipzig 1905.
— Vorläufige Nachrichten über die Ausgrabungen in Boghazköi im Sommer 1907; in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft, Nr. 5. Berlin 1907.
— Das Vorgebirge am Nahr-el-Kelb und seine Denkmäler; im „Alten Orient" X, 4. Leipzig 1909.
Windle, B. C. A.: Remains of the prehistoric age in England. London 1904.
Winnefeld, H.: Die Villa des Hadrian bei Tivoli; im 3. Ergänzungsheft zum Archäol. Jahrbuch. Berlin 1895.
— Hellenistische Silberreliefs; im 68. Winckelmann-Programm. Berlin 1908.
— Die Friese des Großen Altars; Bd. III, 2, der „Altertümer von Pergamon". Berlin 1910.
— s. auch Kekulé und Knackfuß.
Winter, Franz: Zur altattischen Kunst; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst. II, S. 216—239. Berlin 1887.
— Der Kalbträger; in den Athen. Mitteilungen XIII, S. 113—136. Athen 1888.
— Die Henkelpalmette auf attischen Schalen; im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst. VII, S. 106—117. Berlin 1892.
— Der Apoll des Belvedere; ebenda VII, S. 164—177. Berlin 1892.
— Archaische Reiterbilder; ebenda VIII, S. 135—156. Berlin 1893.
— Die Sarkophage von Sidon; im Archäol. Anzeiger IX, S. 1ff. Berlin 1894.
— Über die griechische Porträtkunst. Berlin 1894.
— Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur großen Kunst. Berlin und Stuttgart 1895.
— Eine attische Lekythos des Berliner Museums; im Berliner Winckelmann-Programm. Berlin 1895.
— Über Wickhoffs Wiener Genesis; im Repertorium für Kunstwissenschaft XX, S. 47—55. Berlin 1897.
— Über Vorlagen pompejanischer Wandgemälde; in den Österr. Jahresheften V, S. 96ff. Wien 1902.
— Die Typen der figürlichen Terrakotten. Berlin und Stuttgart 1903.
— Das Alexandermosaik aus Pompeji. Straßburg 1904.
— Zum Hermes des Alkamenes; in den Athen. Mitteilungen XXIX, S. 208. Athen 1904.
Winter, Franz: Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs; Bd. VII der „Altertümer von Pergamon". Berlin 1908.
— Der Alexandersarkophag aus Sidon. Straßburg 1912.
— Kunstgeschichte in Bildern, I, Heft 3: Kretisch-mykenische Kunst; Heft 7: Griechische Skulptur der arch. Zeit; Heft 8: Griechische Skulptur des 5. Jahrhunderts. Leipzig 1912 und 1913.
— Griechische Kunstgeschichte; in Gercke, A., und Norden, E.: Einleitung in die Altertumswissenschaft. 2. Auflage. Leipzig und Berlin 1912.
— s. auch Pernice.
Wlha, J.: Friesrelief vom Heroon zu Gjölbaschi-Trysa. Photographische Aufnahmen. Wien 1908.
Wölfflin, H.: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886.
Wolters, P.: Zu griechischen Agonen. Würzburg 1901.
— Führer durch die Kgl. Glyptothek zu München. München 1911.
— und **Sieveking, J.**: Zum Amazonenfries des Mausoleums; im Archäol. Jahrbuch XXIV, S. 171. Berlin 1909.
— s. auch Graef, B.
Wood: Discoveries of Ephesus. London 1877.
Wood, J. G.: Homes without hands. New ed. London 1892.
Woermann, K.: Pompejanische Anmerkungen; in der Archäol. Zeitung, N. F., V, S. 78—80. Berlin 1873.
— Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876.
— Die antiken Odysseelandschaften usw. München 1877.
— Die Malerei des Altertums; in Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei, I. Leipzig 1879.
— Was uns die Kunstgeschichte lehrt. 4. Auflage. Dresden 1891.
— Apelles; in „Von Apelles zu Böcklin, Gesammelte Aufsätze" I. Eßlingen 1912.
— Die Landschaftsmalerei bei Griechen und Römern; ebenda I. Eßlingen 1912.
— Zur Frage der Naturformen in der geometrischen Ornamentik; in der Kunstchronik, N. F., XXIV, Sp. 345. Leipzig 1913.
Worringer, W.: Abstraktion und Einfühlung. 3. Auflage. München 1911.
Wosinsky, Mor.: Die intrustierte Keramik der Stein- und Bronzezeit. Berlin 1904.
Wright, W., und **Sayce, A. H.**: The empire of the Hittites. 2. Auflage. London 1886.
Wurz, E.: Der Ursprung der kretisch-mykenischen Säule. München 1913.
Wurz, H.: Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Straßburg 1906.
Xanthudidis, St.: Ἐκ Κρήτης. Γ'. Προϊστορικὴ οἰκία εἰς Χαμαίζι; in Ἐφημερὶς 1906, S. 119. Athen 1906.
— Ἐπίτομος ἱστορία τῆς Κρήτης. Athen 1909.
Zahn, Rob.: Vasenscherben von Klazomenai in Athen; in den Athen. Mitteilungen XXIII, S. 38—79. Athen 1898.
Zahn, W.: Die schönsten Ornamente usw. aus Pompeji usw. Berlin 1828—52.
— s. auch Graef, B.
Zehnpfund, R.: Die Wiederentdeckung Ninives; im „Alten Orient" V, 3. Leipzig 1903.
— Babylonien und seine wichtigsten Ruinenstätten; ebenda XI, 3 und 4. Leipzig 1910.

Register.

Die Städtenamen sind fett gedruckt, soweit ihre Kunstsammlungen und in diesen die Kunstwerke besonders aufgeführt sind. Fettgedruckte Seitenzahlen weisen auf Hauptstellen hin, an denen die Künstler oder die Kunstwerke besprochen sind.

Abakus 81.
Abu-Gurab, Tempel des Sonnengottes Re 72.
Abury in Wiltshire, Steinkreisbau 25.
Abu-Simbel (Ipsambul), Ramseskolosse 102.
— Tempel 95.
— — Kriegsbilder 98.
Abusir, Grabheiligtum des Sahu-Re 71.
— Pyramiden des Nuser-Re, des Sahu-Re und Phiops' II. 70.
— Pyramidentempel des Nuser-Re 71.
— — Wandgemälde 73.
— Totentempel des Sahu-Re, Wandgemälde 73.
Abydos, Memnonium 94.
— Osiristempel 83.
— Pharaonengräber 65.
— Tempel, Relief 97.
— Ziegelpyramiden 81.
Acheulien 8.
Adalia, s. Attalia.
Adamklissi in der Dobrudscha, Tropaeum Trajani 479. 513.
Adiram 174.
Adyton 127.
Aedículae 73.
Aegae, Apollontempel 396.
— Markthalle, stierkopfförmige Kragsteine 395.
— Tempel der Demeter und Kore 396.
Aëtion 351.
Agamedes 246.
Agasias 408.
Agatharchos von Samos 293.
Ageladas, s. Hageladas.
Agesandros von Antiochia, s. Alexandros.
— von Rhodos 413.
Ägina, Athene- (Aphaia-) Tempel 247.
Agnano bei Neapel, Kurhaus, Hermes 356.
Agorakritos von Paros 319. 320.
Akakes 240.
Aigina, s. Ägina.
Aizanoi, spätionischer Tempel 485.
Akanthus 277.
Akragas, s. Girgenti.
Akrolitharbeit 415.
Akroterien 216.
alae 435. 452.
Alba Fucense, Tempel 435.
Albano, Grabmal der Horatier und Curiatier 434.
Albarracin bei Teruel, Felsengemälde 16.
Alcalá (Portugal), Kuppelgrab 24.
Alcántara, Tajobrücke 484.
Alexandria in Ägypten 338. 340. **383.** 470.
— Bibliothek 381. 383.
— Kom-esch-Schugafa, Grab 488.
— Museum, altes 381. 383.
— Museum griechisch-römischer Altertümer, Alexandrinische Mischkapitelle 382.
— — Alexandrinische Wandmalereien 386.
— — Bemalte Grabstelen aus Alexandria 386.
— — Grabstelen-Reliefs der Friedhöfe Alexandrias 389.
— Pharos, Leuchtturm 383.
— Pompejussäule 383.
Alexandros aus Athen 463.
— (Agesandros), des Menides Sohn, aus Antiochia 409.
Aligaments 24.
Alkamenes von Athen 310. **319.** 320.
Alloppe (Uppland), Irdenes Elentier 20.
Alpera bei Albacete, Felsengemälde 16.
Altamira bei Santander, Höhle, prähistorische Wandmalereien 15.
Altenburg, Museum, Fikellura-Vase 229.
Alvão (Portugal), Dolmen 25.
— Tierzeichnungen und neolithische Steinfigur 27.
Alypos 324.
Amada in Oberägypten, Tempel 93.
Amasis 253.
Ameisen, Bauten 2.
Amphora 250.
Amrith, Grabturm 168.
— Tempelruine 167.
Ancona, Triumphbogen 478.
Andokides 255.
Androsthenes 356.
Anibe in Nubien, Bronzefunde 104.
Ansedonia, s. Cosa.
Anten 214.
Antennenschwerter 39.
Antenor 265.
Antentempel 214.
Antequera (Spanien), Steingrab 24.
Anthemien 218.
Antidotos 346.
Antigonos 404.
Antimachides 245.
Antiocheia am Orontes, Kolossalrelief der Todesgöttin 392.
Antiochos von Athen 315. 416.
Antiphellos, Felsengräber 165. 339.
Antiphilos 351. 400.
Antistates 245.
Aosta, Triumphbogen 474.
Apadanas 179.
Apaturios von Alabanda 402. 470.
Apelles 343. 344. 347. **348.** 349. 350. 351. 352. 376.
Aphrodisias, Aphroditetempel 485.

Apollodoros von Athen **293.** 295. 296. 302. 439.
— von Damaskus **469. 478.** 482.
Apollonios 469.
— Sohn des Archias, von Athen 416.
— Sohn des Nestor, von Athen 416.
— von Tralles 411.
Apsis 448.
Arban, Assyrische Fundstücke 134.
Archäolithen 6.
Archelaos von Priene 408.
Archermos 240. 261.
Architekturstil 463.
Architrav 217.
Argos, Heratempel 278.
— Wandmalereien 200.
Aristeas aus Aphrodisias 502.
Aristides der Ältere **345.** 346. 401.
— der Jüngere 345.
Aristokles 265.
Aristolaos 345.
Ariston 345.
Aristonidas 413.
Aristonothos (Aristonophos) 232.
Aristophanes 301.
Arkesilaos 468. 469.
Arles, Arena 477.
Arne (Böotien), Burgreste 199.
Arnoaldi-Stil 421.
Arslan-Kaja in Phrygien 163.
Arslan-Tasch in Phrygien 163.
Aryballoi 250.
Aspendos, Nymphäum 485.
— Theater 485.
Assarköi, Felsengrab 163.
Assisi, Minervatempel 472.
Assos, Tempel 221.
Asteas 355.
Assur, Anu-Adad-Tempel 134. 139.
— Assurtempel Samsiadads I. 133.
— Bau Tukulti-Ninibs, Bildwerke 133.
— Festhaus des Sanherib 143.
— Haupt-Ziggurat 133.
— Nabo-Tempel 146.
— Palast Salmanassars I. 133.
— Wohnschloß Assurnasirpals 134.
Astragal 222.
Athen, Akropolis, Propyläen des Mnesikles 284.
— — Tempel der Athena Nike, Fries 333.
— — Zweites Hekatompedon 245.
— Akropolismuseum, Antenor, weibliche Statue 265.
— — Athenerelief 305.
— — Attische Knabenstatue 266.
— — Attische Tontafel mit Krieger auf weißem Grunde 250.
— — Attisch-ionische weibliche Statuen archaischen Stils 262.
— — Bruchstücke der Parthenon-Bildwerke 326.
— — Bruchstücke des Frieses vom Erechtheion 334.
Athen, Akropolismuseum, Erstes Hekatompedon 219.
— — Fries der Marmorschranken des Tempels der Athena Nike 333.
— — Giebelbildwerke der Akropolis 242.
— — Giebelbildwerke des zweiten Hekatompedon 267.
— — Jonische Kapitelle 223.
— — Kalbträger 241.
— — Reifarchaischer griechischer Jünglingskopf 269.
— — Siegesgöttin auf der Innenseite des Marmorschildes der Athena des alten Giebels 249.
— — Sitzende Athene, vielleicht von Endoios 264.
— — Wagenlenkerrelief 268.
— — Weihgeschenk des Euthydikos 269.
— Alter pisistratischer Tempel der Athena Polias und des Poseidon-Erechtheus 280.
— Anakeion, Wandgemälde 287.
— Attalos-Stoa 399.
— Choragisches Monument des Lysikrates 341.
— — Rundfries 368.
— Denkmal des Philoppappos 513.
— Dionysostheater 274. **342.** 398. 477.
— Dipylonfriedhof, Denktafel der Hegeso 336.
— — Grabstein des Dexileos 372.
— Erechtheion 286.
— Hadrianusbogen 480.
— Königsschloß, Melische Tonvase 229.
— Marktor 475.
— Nationalmuseum, Altböotische Schale 231.
— — Altgriechische bronzene Tiergruppe 235.
— — Aphrodite 374.
— — Apollon aus dem Heiligtum des ptoischen Apollon zu Böotien 237.
— — Apollon von Melos 257.
— — Apollon von Orchomenos 237.
— — Apollon von Tenea 257.
— — Apollon von Thera 257.
— — Aristokles, Grabstele des Aristion 265.
— — Artemis von Delos 262.
— — Bärtiger Bronzekopf 378.
— — Bleisigisfirchen aus Kampos in Lakonien 202.
— — Bronzejüngling von Antikythera 374.
— — Bruchstücke der architektonischen Bildwerke des zweiten Heraion 322.
Athen, Nationalmuseum, Bruchstücke der Giebelgruppen des Asklepiostempels zu Epidaurus 368.
— — Bruchstücke der Giebelgruppen vom Athene- oder Aphaiatempel zu Ägina 260.
— — Bruchstücke der Göttergruppe des Damophon im Heiligtum der Despoina zu Lykosura 415.
— — Bruchstücke vom Nemesis-Standbild des Agorakritos 320.
— — Chärestratos, Themisgestalt von Rhamnus 415.
— — Dreifußbasis des Bryaxis 369.
— — Eleusinisches Relief 317.
— — Elfenbeinstatuetten aus attischen Dipylongräbern 234.
— — Eubouleus oder Triptolemos 363. 374.
— — Faustkämpfer aus Olympia 378.
— — Freskenbruchstücke aus Philakopi 195.
— — Frühägäische Idole 191.
— — Gefäß des Malers Sophilos 234.
— — Goldbecher von Vaphio 206.
— — Goldblech-Tempelmodell von Mykenä 168.
— — Grabsteine des 4. Jahrhunderts 372.
— — Grabstele des Alxenor von Naxos 265.
— — Grabstelengemälde des 4. Jahrhunderts 352.
— — Köpfe vom Giebel des Tempels der Athena Alea zu Tegea 359.
— — Kopien nach Wandgemälden eines korinthischen Grabes des 2. Jahrhunderts v. Chr. 402.
— — Korinthische Flasche 232.
— — Kriegervase von Mykenä 207.
— — Lekythen mit Darstellungen aus den Perserschlachten 288.
— — Marmor-Athena 314.
— — Marmorjüngling von Keratia 241.
— — Marmor-Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias 314.
— — Marmorscheibe mit thronend dargestelltem Arzt 249.
— — Marmorvasen-Relief mit Athene und Marsyas 307.
— — Metopenkopf von dem frühgriechischen Burgtempel zu Mykenä 244.
— — Metopenplatten vom Tempel zu Thermos 232.

Athen, Nationalmuseum, Mykenische Elfenbeinschnitzerei 206.
— — Mykenische Malereien 203.
— — Mykenische Totenmasken 202.
— — Nachbildung des Diadumenos des Polyklet 323.
— — Netosvase 233.
— — Nike von Delos 241.
— — Omphalos-Apollon 303.
— — Relief von Mantineia aus der Werkstatt des Praxiteles 362.
— — Reste vom Fries des kleinen Tempels am Ilissos 334.
— — Riesenjüngling vom Kap Sunion 241.
— — Silberner Stierkopf 202.
— — Sitzfigur von Agiorgitika 238.
— — Skopasischer Frauenkopf von der Akropolis 360.
— — Stele des Lysias 249.
— — Tänzerinnenreliefs 321.
— — Terrakottaaufsätze und Köpfe vom Tempel zu Thermos 244.
— — Terrakotta-Bruchstücke vom Apollotempel zu Thermos 216.
— — Tontafel mit eleusinischer Darstellung 353.
— — Torso eines fallenden Galaters aus Delos 405. 408.
— — Vase des Dipylonstils 228.
— — Weibliche Gestalten aus Eleusis 269.
— — Weihgeschenk der Nikandre 236.
— — Werke mykenischer Steinschneide- und Goldschmiedekunst 204.
— Odeion 274. 480.
— Olympieion **245**. 395. 397. 480.
— Parthenon 280.
— — Bildwerke 326.
— Rundtempel des Augustus und der Roma 472.
— Sammlung Demetrio, Bronzefigur der Takuschit 103.
— Stoa Hadrians 480.
— Stoa poikile, Wandgemälde 288.
— Tempel auf dem Markthügel (Theseion, Hephaistieion) 283.
— — Bildwerke 331.
— Tempel der Nike Apteros 285.
— Theseion, altes, Wandgemälde 287.
— Turm der Winde 394. 395. **399**.
Athenion von Maroneia 348. 496.
Athenis von Chios 261.
Athenodoros von Rhodos 413.
Athos 340.
Atlanten 225.
Atrium 435. 452.
Attalia (Adalia) in Pamphylien, Hadrianstor 485.
Attersee, Pfahlbauten 21.
Augenschalen 252.
Aurignacien 8.
Avignon, Musée Calvet, Gallischer Krieger 515.
Azilien 8.

Baalbek, Haupttempel 485.
— Kleiner Rundtempel 486.
— Obelisk 83.
— Reiche Tür 517.
— Sonnentempel 486.
Babylon, Hauptpalast 151.
— Ischtar-Tor 152.
— Mauer 149.
— Palast mit den hängenden Gärten der Semiramis 149.
— Tempel des Bel 150.
— — der Ischtar 151. 153.
— — der Ninmach 151. 152.
— — Epatutila 152.
— — Esagila 151. 152.
— — Z 152.
Bagneux bei Saumur, Allée couverte 24.
Bakschisch, Hausgrab 164.
Balawat, Bauten Salmanassars II. 139.
Balearen, Talayots 173.
Bandkeramik 30.
Bandverzierungen der neolithischen Keramik 29.
Bardal am Trondhjemfjord, Elch-Felszeichnungen 20.
Barmsee, Pfahlbauten 21.
Basis 81.
Basrelief 58.
Bathykles 240.
Bavian, Felsenreliefs 143.
Beaune, Dreiköpfiger gallischer Gott 514.
Belgrad, Museum, Weibliche Tonfigur der Bronzezeit 42.
Benaeci-Stufe 420.
Benevent, Trajansbogen 478.
— — Reliefs 511.
Benihassan, Felsengräber 81.
— — Wandgemälde 82.
Berlin, Märkisches Provinzialmuseum, Kaiserurne 45.
— Museen auf der Museumsinsel (Altes Museum, Ägyptisches Museum, Antiquarium, Pergamon-Museum; die vorderasiatischen Altertümer vorläufig im Kaiser-Friedrich-Museum), Ägäische Marmorurne aus Amorgos 191.
— — Ägyptische Grabobelisken 83.
— — Ägyptische Königsstatue aus schwarzem Granit 84.
Berlin, Museen auf der Museumsinsel, Ägyptische Silberschale 104.
— — Ägyptische Statue mit Osirisbild 109.
— — Albanische Hausurne 44. 434.
— — Alexander-Goldmedaillon 378.
— — Altgriechische Vase mit Orpheus 292.
— — Amphora vom Hymettos 233.
— — Amphoren mit Parisurteil, Amazonenkämpfen und Meerfahrt der Europa 355.
— — Andokides, Amphora mit dem Dreifußraub des Herakles 255.
— — Antinoos 503.
— — Aristophanes, Schale mit dem Gigantenkampf 301.
— — Athena Parthenos von Pergamon 315.
— — Attische Lekythen 303.
— — Attischer Becher mit Freieraub 292.
— — Attische Tontafeln vom Dipylontor 249.
— — Attische Vasen schwarzfiguriger Stils 254.
— — Babylonische Glanzziegel 151.
— — Bacchusfest, altgriechisches Vasengemälde 302.
— — Basaltkopf eines kahlen älteren ägyptischen Mannes 105.
— — Betender Knabe 379.
— — Bilderchronik aus Sauheribs Palast zu Kujundschik 144.
— — Bildwerke aus der Werkstatt des Thutmes 102.
— — Bildwerke von Sendschirli 159.
— — Bronzestatuette Ramses' II. 103.
— — Bruchstücke des Amazonenfrieses vom Artemistempel zu Magnesia 408.
— — Chaldische geflügelte Sonnenscheibe mit weiblicher Göttin 162.
— — Demeter 317.
— — Einzelbildwerke aus Pergamon 407.
— — Epiktetos, Schale mit Silen 256.
— — Etruskische Tempeldachterrakotten 436.
— — Euphronios, Schale 299.
— — Exekias, Amphora mit dem Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen 254.
— — Fayencestatue des harfespielenden Bes 103.
— — Fries von der oberen Innenmauer des Zeusaltars zu Pergamon 407.

Berlin, Museen auf der Museumsinsel, Frühägäische Idole 191.
— — Gefäß des Assteas mit Komödienszene 355.
— — Gigantenschlacht-Fries vom Zeusaltar zu Pergamon 406.
— — Gigantenschlacht-Fries von Priene 408.
— — Goldfund von Vettersfelde 428.
— — Grab des Manofer, Tierdarstellungen 75.
— — Grab des Peheuuka, Schiffs- und Schifferszenen 75.
— — Griechische Hydria mit Kadmoskampf 302.
— — Griechische Hydria mit Parisurteil 302.
— — Griechische Schale mit Innerem einer Erzgießerwerkstatt 302.
— — Griechische Vase mit Klage um einen aufgebahrten Toten 294.
— — Griechische weibliche Gewandfigur 305.
— — Gruppe des Ptahpriesters Ptah-mai 103.
— — Heraklesschale 387.
— — Hettitische Reliefs aus Sendschirli 158.
— — Hildesheimer Silberfund 387. 388.
— — Holzfigur des Mentuhotep 85.
— — Holztafelbilder des 2. Jahrhunderts aus Fayûm 499.
— — Inschrift des Königs Naboniid 49.
— — Kalksteinrelief Gudeas 123.
— — Keilschriftbriefe an den Pharao Amenophis IV. 87.
— — Kolchos, Kanne mit Kampf des Herakles und des Ares über der Leiche des Kyknos 254.
— — Königin mit dem Flskopfschmuck 105.
— — Kopf eines jugendlichen ägyptischen Königs 105.
— — Kopie nach Myrons Kopf des Diskobolos 308.
— — Korinthisches Salbgefäß 232.
— — Korinthische Weihetafeln 232.
— — Löwen von Sendschirli 158.
— — Löwenjagd-Relief von Saktschegözu 160.
— — Mänadenschale 387.
— — Marmor-Amazone 323.
— — Marmor-Aphrodite 316.
— — Marsyas, an einem Baume aufgehängt 414.
— — Mosaiken aus der Villa Hadrians 498.
Berlin, Museen auf der Museumsinsel, Mumienbildnisse 500.
— — Nackter Jüngling, griechische Vollgußbronze aus Argolis 258.
— — Nolaner Amphoren mit Darstellungen aus den Perserschlachten 288.
— — Opferkammer des Hohenpriesters Amten 75.
— — Opferkammer des Prinzen Mer-eb 75.
— — Perikles-Büste 319.
— — Polyhymnia 413.
— — Pourtalesscher Torso des Doryphoros 323.
— — Reisnarchaischer griechischer männlicher Bildniskopf 269.
— — Relief vom Tempel des Sahu-Re 74.
— — Reliefs von Nimrud 136.
— — Reste vom Fries des kleinen Tempels am Ilissos 334.
— — Rotfigurige Vase mit Athene und Marsyas 307.
— — Säule vom Tempel der Athena Polias zu Priene 341.
— — Schale des Hieron 300.
— — Schale des Sosias 299.
— — Schalen des Duris 300.
— — Scheintür der Opferkammer des Manofer 72.
— — Semelespiegel 465.
— — Siegelzylinder-Relief der Himmelfahrt Etanas 123.
— — Siegesdenkmal Asarhaddons 144.
— — Silberembleme aus Miletopolis 387.
— — Spartanisches Grabrelief 257.
— — Standbild eines sumerischen Herrschers 123.
— — Statue des Hadad von Sendschirli 159.
— — Statue des Meten 78.
— — Statue des Obergärtners Per-her-nofret 79.
— — Statue des Sen-mut 103.
— — Statue Sesostris' I., Thron mit Volutenblume 82.
— — Tänzerinnenreliefs 321.
— — Tonfiguren aus Tanagra und Korinth 373.
— — Tongefäße der Hallstattzeit 426.
— — Tonsarkophage aus Klazomenä 230.
— — Urkundenstein des Königs Marduk-baliddin 125.
— — Urne von Albalonga 44. 434.
— — Vorgeschichtliche ägyptische hockende Gestalten 63.
— — Vorgeschichtliche Fundstücke aus Troja 154.
Berlin, Museen auf der Museumsinsel, Wassenrelief einer Marmorbrüstung der Halle Attalos' II. zu Pergamon 398.
— — Wandrelief Amenophis' IV. und seiner Gemahlin 99.
— — Weibliche Bronzestatue aus mykenischer Zeit 202.
— — Weiblicher Kopf aus Pergamon 407.
— — Zeus Sosipolos und andere Göttergestalten vom Hauptaltar zu Magnesia 408.
— Museum für Völkerkunde, Blei-Idol aus Troja 202.
— — Gefäße von Cucuteni 32.
— — Hausurnen von Unseburg, von Aschersleben und Seddin 44.
— — Höhlengemälde der Grotte des Combarelles 16.
— — Marmoridole und Gesichtsvasen von Hissarlik 27.
— — Steinplatte aus Laugerie Basse mit Steinbock 15.
— — Trojanische Gesichtsurnen des bronzezeitlichen Typus 45.
— — Urne von Aschersleben 44.
— — Weibliche Reliefgestalt von Laussel (Dordogne) 11.
— Sammlung James Simon, Kopf der Teje 102.
Bersche, Felsengräber 81.
Bêt Challâf, Pharaonengräber 65.
Bet-el-Wali, Felsentempel 95.
Bibân-el-Mulûk, Felsengräber 95.
— Grab Sethos' I., Wandgemälde 99.
Biber, Bauten 3.
Bienen, Waben- und Zellenbau 2.4.
Bisutun, Felsenrelief 186.
Bit-Chilani 129.
Blutglas-Schmelz 430.
Bodensee, Pfahlbauten 21.
Boëdas 378.
Boëthos von Kalchedon 410.
Boghasköi, Hettitische Bildwerke 157
— Königstor, Relief 156.
— Löwentor 156.
— Turmtor 156.
Böla am Trondhjemfjord, Renntier-Felszeichnung 20.
Bologna, Museo Civico, Fundstücke der älteren Villanova-Stufe 420.
— — Fundstücke des jüngeren Villanova-Stiles 421.
— — Grabstelen der Certosa 442.
— — Krater mit Mikons Amazonenschlacht 288.
— — Mischgefäß mit Mikons Meerfahrt des Theseus 288.
— — Situla aus der Certosa bei Bologna 422.

Bonn, Provinzialmuseum, Bronzeplatten von Waldalgesheim 430.
— — Epona 514.
— — Goldschmuck der gallischen Gräber von Waldalgesheim bei Bingen 429.
— — Vogel aus Renntiergeweih 10.
Bordeaux, Museum, Dreiköpfiger gallischer Gott 514.
— Sammlung Lalanne, Weibliche Reliefgestalten von Laussel (Dordogne) 11.
Borsippa, Tempel Ezida 152.
Boscoreale, Villen 454.
Boston, Museum, Euphronios, komastische Schale 299.
— — Hermes-Kopf 323.
— — Volutenkrater mit Tötung des Thersites 355.
Botticelli 349.
Braunschweig, Herzogliches Museum, Alexandrinisches Onyxgefäß 390.
Breslau, Museum, Tongefäße der Hallstattzeit 426.
— — Vase mit Mikons Amazonenschlacht 288.
Brocklesby-Park in England, Besitz des Lords Yarborough, Kopf der Niobe 366.
Bronze 33.
Brünn, Landesmuseum, Männliche Figur der Diluvialzeit aus Mammutelfenbein 10. 11.
Brunnengräber 420.
Brüssel, Königliche Bibliothek, Kopien der Kalenderbilder des Chronographen von 354: 501.
Bryaxis 359. 367. 368. **369.** 504.
Brygos 299. 300.
Bubastis, Festtempel der Bastet 105.
— Neuer Tempel 83.
Budapest, Nationalmuseum, Fibeln 39.
— — Hellenistische Bronzegefäße 387.
Bukarest, Museum, Gefäße von Cucuteni 32.
— — Weibliche Tonfiguren aus Cucuteni 27.
Buleuterien 274.
Bupalos 261.

Cagliari, Museum, Sardinische Bronzefigürchen 419.
Calapata bei Saragossa, Felsengemälde 16.
Camp de Chassey-Stufe 19.
Campignien 19.
Campigny, Neolithische Wohngruben 21.
Candia, Museum, Altkretische Tongefäße 194.
Candia, Museum, Bergziege mit Jungen, kretische Fayence-Gruppe 196.
— — Bronzeschalen aus der idäischen Höhle in Kreta 172.
— — Frühägäische Idole 191.
— — Kretische Freskenbruchteile 194.
— — Kretischer Teller aus Praisos 231.
— — Reiterrelief aus Prinia 238.
— — Schlangenpriesterin, bemalte kretische Steingutfigur 196.
— — Spätägäische Vasen 196.
— — Steinernes Trinkgefäß mit Schnitterfestzug 196.
— — Steintrichter mit Stierkampfspielen 196.
— — Stierspieler-Gemme 197.
— — Thronende Göttin von Prinia 238.
— — Weiblicher Oberkörper von Eleutherna 238.
— — Zierschilde aus der idäischen Höhle 235.
Capua, Arena 477.
— Museo Campano, Wandgemälde von oskischen Gräbern 440.
Cäre (Cervetri), Gräberfeld 433.
— Regulini-Galassi-Grab 433.
Caslau, Vereinsmuseum, Böhmischer Armschild 40.
Castel d'Asso bei Viterbo, Gräberfeld 433. 434.
Castle Wellan (Irland), Dolmen 24.
Celer 469. 476.
Celte 34.
Certosa-Stil 422.
Cervetri, s. Cäre.
Chares (Maler) 232.
— von Lindos 375. **379.** 413.
Chäresträtos 415.
Chariteios 254.
Chatsworth (England), Ältere Faustina 508.
Chatti, s. Boghasköi.
Cheirokrates 340.
Chelléen 8.
Cherchel (Tunis), Museum, Demeter-Standbilder 317.
Chersiphron 225. 245.
Chiusi, Gräberfeld 433.
— Grotta della scimia, Wettspielszenen 438.
— Tomba Casuccini, Gemälde 439.
Cogul bei Lerida, Felsenfresken 16.
Columnae caelatae 245. 340.
Compiègne, Museum, Caritas 514. 515.
Contraposto 323.
Coponius 469. 504.
Cori im Volskergebirge, Tempel 447.
Corneto, Grab der bemalten Vasen, Gemälde 438.
Corneto, Gräberfeld 433.
— Grotta degli auguri, Gemälde 438.
— Grotta del barone, Preisverteilungsbilder 438.
— Grotta del citaredo, Tanz- und Musikbilder 439.
— Grotta del corso delle bighe, Wettfahrszenen 439.
— Grotta delle Iscrizioni, Gemälde 438.
— Grotta del morto, Totenfeierszenen 438.
— Grotta del trielinio, Tanz- und Gastmahlsbilder 439.
— Museum, Etruskische Hausurnen 434.
— Pythagorasgrab 433.
— Tomba dei cacciatori, Gemälde 439.
— Tomba della pulcella, Gelagebilder 458.
— Tomba dell' orco, Gemälde 458.
— Tomba de' tori, Troilosbild 437.
Cortona, Museum, Etruskische Hängelampe 443.
Cosa (Ansedonia), Stadtmauern 432.
Cossutius 395. 444.
Courjeonnet, Grotte, Felsenzeichnungen 27.
Cranach, Lukas 462.
Croizard (Marne), Grotte, Felsenzeichnungen 27.
Curio, Cajus 450.

Dädalos, s. Daidalos.
Dädalus, s. Doidalsas.
Daidalos 235. **237.** 241. **324.**
Daïppos 378.
Damophilos 436. 440.
Damophon von Messene 415.
Danzig, Provinzialmuseum, Pomerellische Gesichtsurnen 45.
Daphnis von Milet 279. 340.
Darmstadt, Museum, Mosaik aus Vilbel 499.
Daschûr, Backsteinpyramiden 81.
— Knickpyramide 69.
— Pyramide des Snofru 69.
Deinokrates 340.
Delos, Hellenistischer Säulensaal 396.
— Stierhalle 339.
— Tempel des Apollon 338.
— Theater 398.
Delphi, Apollontempel 246.
— Halle der Athener 245.
— Lesche, Polygnot, Wandgemälde 289.
— Museum, Antinoos 503.
— — Apollon des Polymedes von Argos 238.
— — Bildwerke vom Schatzhaus der Athener zu Delphi 268.
— — Ehrenstandbild des Osellius 416.

Delphi, Museum, Jonisches Kapitell und Sphinx von der Säule der Nasier 223.
— — Jungfrauengestalten 321.
— — Marmorstandbild des Agias 376.
— — Metopenbildwerke vom Schatzhause der Sikyonier 243.
— — Reste der Gigantomachie aus dem Westgiebel des alten Apollontempels zu Delphi 268.
— — Schatzhaus der Knidier 245.
— — Schatzhäuser der Knidier und Siphnier, Bildwerke 263.
— — Wagenlenker 304.
— Schatzhaus der Athener 247.
— Schatzhaus der Sikyonier 221.
Demetrios (Maler) 384. 455.
— von Alopeke **321.** 355. 356.
Dendera, Gräber, Wandgemälde 76.
— Hathortempel 106.
Depotfunde 38.
Der-el-Bahri bei Theben, Grabmal der Könige Mentuhotep III. und Mentuhotep IV. 80.
— Felsentempel 95.
— Grabtempel 93.
— Grabtempel der Hat-schepsut, Zug der Königin nach Punt 97.
Der-el-Medine, Tempel 106.
Dexamenos von Chios 337.
Diagonalkapitelle 396.
Didyma bei Milet, Apollontempel **245.** 279. 340. 394. 396.
Dielenköpfe 217.
Dionysios von Athen 416.
— von Kolophon 292.
Dioskurides von Samos 401. 464.
Dipoinos 237. 256.
Dipteros 244. 279.
Diplonstil 420.
Diplonwasen 227.
Doidalsas 410.
Dolmen 23.
Draguignan (Var), Pierre de la Fée 23.
Dresden, Albertinum, Antinoos 503.
— — Athena-Torso mit der Gigantenkampfstickerei 321.
— — Bronzene Lanzenspitze der älteren Villanova-Stufe 420.
— — Diadumenos-Kopf 324.
— — Galliertorso 405.
— — Herkulanische Frauenstandbilder 507.
— — Jünglingskopf von Perinthos 306.
— — Kopie nach Myrons Kopf der Athene 308.
— — Mänade nach Skopas (?) 360.
— — Marmor-Athena 313.
— — Marmorstandbild des Zeus (oder Asklepios) 317. 320.
Dresden, Albertinum, Polykletische Knabenstatue 324.
— — Reliefs von Nimrud 136.
— — Satyr 364.
— — Tonsarkophag aus Klazomenä 230.
— — Untersatzrelief des Dreifußraubes 321.
Druidentempel 25.
Dscherasch, s. Gerasa.
Dugga, s. Thugga.
Dukkan-i-Daud, Felsengrab 177.
Dürer 349.
Duris 300. 439.
Dur Sarrukin, s. Khorsabad.

Echinus 215.
Ed-der, Felsenfassade 487.
Edfu, Horustempel 107.
— — Wandbilder 108.
Eflatunbunar in Lykaonien, Monument 159.
Eg-gera, Hazne-Firun oder Fistempel 487.
Eierstab 182.
Ekbatana, Alter medischer Königspalast 176.
— Burg 176.
Ekphantos von Korinth 248.
El Djem in Tunis, Arena 477.
Elefantine, Gräber, Wandgemälde 76.
— Tempel 93.
Elektron 164.
Eleusis, Kleinere Propyläen 395.
— Museum, Tontafel mit eleusinischer Darstellung 353.
— Weihetempel (Telesterion) 281. 339.
Endirkasch unweit des Urmiasees, Felsengrab 177.
Endoios 264.
Enkaustische Wachsmalerei 343.
Entasis 219.
Eolithen 6.
Ephesos, Artemision 225. **244.** 279. 340.
— — Eherne Nacht 239.
— Bibliothek 482.
— Gymnasium 394.
— Rundbau des 2. Jahrhunderts v. Chr. 396.
— Säulenhalle hinter dem Odeon, Stierkapitelle 395.
— Tempel des Claudius 485.
Epidauros, Asklepiostempel 338.
— Theater 342.
— Tholos 339.
Epigenes 301.
Epigonos 404.
Epiktetos 255.
Epistylion 217.
Eretria, Theater 398.
Ergotimos 252.
Esne, Ptolemäertempel 107.
Es-Sebûa, Felsentempel 95.
Este, Museo Euganeo, Funde aus den Gräberfeldern der euganeischen Hügel bei Padua 422.
Euänetos 337.
Eubulides 415.
Eumaros (Eumares) von Athen 248. 265.
Euphranor **346.** 370. **374.** 375. 378.
Euphronios **298.** 300. 301. 439.
Eupolemos von Argos 279.
Eupompes 295.
Eupompos 343. 345.
Euthykrates 379.
Euthymides 299.
Eutychides 379. 392.
Euxinidas 345.
Euxitheos 299.
Exedra 451. 452.
Exekias 254.

Fabius Pictor 441.
Fabulus (Famullus) 489.
Falerii, Juno-Tempel 435.
Famullus, s. Fabulus.
Fanum, Basilika 472.
Faustkeile 8.
Feuersteinwerkzeuge 8.
Fibeln 35.
Fischblasen 430.
Fiwizzano bei La Spezia, Anthropomorphe Steine 36.
Florenz, Archäologisches Museum, Bronzene Chimära 431.
— — Bronzestandbild des Aulus Metellus oder Metelius 467.
— — Bucchero nero-Vasen 442.
— — Dreifuß-Kandelaber von Volterra 443.
— — Elische Münze mit Phidias' Zeus von Olympia 315.
— — Etruskische Graburnen 466.
— — Etruskische Reiterfiguren 441.
— — François-Vase 252.
— — Giebelbildwerk von Luni 467.
— — Hausurne aus Chiusi 434.
— — Idolino 318.
— — Midias, Hydria mit Adonisdarstellung 301.
— — Sarkophag aus Corneto 459.
— — Sarkophag der Larthia Sejanti aus Chiusi 467.
— — Silberspiegel mit Apollon und Hermes 465.
— Kapitolinischer Tempel 435.
— Loggia dei Lanzi, Menelaos mit der Leiche des Patrokles 413.
— Palazzo Buonarroti, Toskanische Stele 441.
— Uffizien, Apollon 360.
— — Athena 360.
— — Basalt-Torso des Doryphoros 323.
— — Bruchstücke der ara pacis 509.

Florenz, Uffizien, Herakles 376.
— — Niobiden 365.
— — Opfer der Iphigenie, Relief eines Rundaltars 297.
— — Ringergruppe 367.
— — Schleifer 415.
— — Vemus Medici 417.
Font-de-Gaume (Dordogne), Höhlengemälde 16.
Fraktin in Südkappadozien, Felsenreliefs 159.
Frankfurt, Stadtmuseum, Myron, Athene 308.
Frontalität 12.
Fühlhörnerschwerter 39.

Gabii, Tempel 447.
Gaggera bei Selimunt, Megaron der Demeter 220.
Ganggräber 23.
Garcibuey bei Salamanca, Felsengemälde 16.
Gavr'inis im Morbihan, Tumulusgrab 24. 25.
Gebal, Tempel des Adonis und der Astarte 167.
Gebel Barkal, Tempel des Pianchi 105.
— Typhonium 105.
Geison 217.
Geometrischer Stil 227.
Gerasa, korinthischer Peripteraltempel 486.
— Prachttor 486.
— Säulenstraße 486.
— Theater 486.
Gers-Hussên, Felsentempel 95.
Gesichtsurnen 44.
Giaurkalessi in Phrygien, Felsenreliefs 159.
Gipsabgüsse 378.
Girgenti (Akragas), Herakles-Tempel 247.
— Tempel der Juno Lacinia 279.
— Tempel der Konkordia 279.
— Zeustempel 279.
Gise, Grabtempel des Cheops 70.
— Grabtempel und Tortempel der Pyramide des Chephren 70.
— Pyramiden des Cheops, Chephren und Mykerinos 69.
— Sphinx 77.
— Tempel des Sphinx 71.
Gitiades **246.** 256. 272.
Glockenbecher 29.
Glockenkapitell 90.
Glykon von Athen 376. 416.
Gordion, Tumulusgräber 164.
Gordiosgrab in Phrygien 164.
Gorgasos 436. 440.
Gortyn auf Kreta, Apollontempel 215.
Gozzo, Tempel 173.
Grabmal des Tantalus 154.
Graphikos 400. 401.
Gravisca, Abzugskanal der Marta 433.
Graz, Johanneum, Gefäße aus dem Laibacher Moor 31.
— — Plattenwagen von Strettweg 424.
Großgartach (Württemberg), Steinzeitliches Dorf 21.
Grotte de la Grèze bei Les Eyzies, Wandbilder 16.
— de la Mouthe (Dordogne), Ritzbilder 15.
— de Pair-non-pair zu Marcamps (Gironde), Wandbilder 16.
— des Combarelles, Wandbilder 16.
Grottesken 497.
Grubengräber 420.
Grubenwohnungen, steinzeitliche 21.
Grylloi 351.
Guadianabrücke 484.
Guglielmo della Porta 442.
Gurnia auf Kreta, Grundmauern bürgerlicher Wohnanlagen 193.
Gymnasien 274.

Haag, Kabinett, Gemma Claudiana 516.
— Museum, Altchaldäische Siegelzylinder 120.
Hadrianopolis 480.
Hageladas **258.** 266. 269. 307. 312. 321.
— der Jüngere 324.
Hagia Triada, Palast 191.
Haidra, Triumphbogen 488.
Halbrosettenmuster 194.
Halikarnaß, Mausoleum 341.
Halle, Archäologisches Museum, Kopien nach pompejanischen Wandgemälden 494.
— Provinzialmuseum, Hausurnen von Polleben 44.
— — Thüringische Amphora 28.
Hällristningar 36.
Hallstattstufe 418. 423.
Hambarkaja, Grabhalle 163.
Hannover, Provinzialmuseum, Neolithische Töpfe aus Nordwestdeutschland 30.
— — Steinhammer aus dem Lüneburgischen 20.
Hathorkapitell 82.
Hausurnen 43. 434.
Hawara im Fayûm, Pyramide Amen-em-hets III. 81.
Hazargeri, Felsenrelief 124.
Hegias **266.** 269. 312.
Helena, Malerin 347.
Helices 446.
Heliopolis, s. Baalbek.
Heraion, argivisches 216.
Heraklitos 499.
Herbord bei Sanxay unweit Poitiers, Thermen-, Theater- und Tempelreste 483.
Hermodoros von Salamis 445. 449.
Hermogenes **394.** 397. 445. 449.
Hermon 246.
Hieron 299. 300.
Hinkelsteingefäße 30.
Hippodamos von Milet 276.
Hippodrome 274.
Hippys von Athen (Rhegion) 384.
Hiram 174. 175.
Hischylos 255.
Hoiran, Felsengräber 165.
Hortus 452.
Hünengräber 23.
Hydria 250.
Hypäthraltempel 218.
Hypostyl 89.

Ibriz, Felsenrelief 160.
Igel bei Trier, Denkmal der Sekundinier 484.
— — Reliefs 514.
Iktinos **280.** 281. 282.
Ilissos, Tempel 285.
Illahûn im Fayûm, Ruinen von Kahun 88.
— Pyramide Sesostris' II. 81.
Impluvium 435.
Inkrustierung 30.
Innsbruck, Ferdinandeum, Bronzegefäße von Morizing und Matrei 424.
Inselsteine 206.
Intercolumnien 335.
Ipsambul, s. Abu-Simbel.
Isigonos 404.
Iskelib, Grabfassaden 163.
Isokephalie 264.

Jaia von Kyzikos 455.
Jasilikaja, Löwengrab 163.
Jena, Germanisches Museum, Neolithische Krugamphora aus dem Weimarischen 29.
Jerusalem, Felsengräber 392.
— Palast Salomos 175.
— Tempel Salomos 174.
— — Cherubim 175.
— — Priestervorhof, Hirams ehernes Meer 175.
Jordansmühl (Schlesien), Neolithische Gefäße 30.
— Neolithische Wohngruben 21.
Jungbolognesischer Stil 421.

Kachrylion 255.
Kairo, Museum, Ägyptische Malereien aus einem Grabe zu Medûm 73.
— — Altägyptische Vasen 64.
— — Amenophis III. und Teje 102.
— — Bacchusbild 500.
— — Bemalte Grabsteleu aus Alexandria 386.
— — Bildsäule des alexandrinischen Priesters Horus 109.

Kairo, Museum, Bildwerke aus der Werkstatt des Thutmes 102.
— — Bruchstück einer Königsstatue aus grauem Granit 85.
— — Diener- und Handwerkerfiguren 78.
— — Diorit-Sitzbild König Chephrens 77.
— — Dolch aus dem Grabe der Königin Ahhotep 104.
— — Dorfschulze 79.
— — Elfenbeinsitzbild des Königs Cheops aus Abydos 80.
— — Felsenreliefs vom Sinai 66.
— — Felsenreliefs von Wadi Maghara 76.
— — Gattin des Dorfschulzen 79.
— — Gemälde einer Stele Sesostris' III. 84.
— — Gemälde von der Türstele des Grabes des Shiri 75.
— — Goldschatz der 19. Dynastie von Bubastis 104.
— — Goldschmuck der Königin Ahhotep 104.
— — Goldschmuck der Königinnen Teje und Tewosret 104.
— — Gold- und Silberschalen aus Zagazig und anderen Orten 104.
— — Grabfund von Daschûr 85.
— — Grabstele der Zed-amon-iwes-anch 108.
— — Granitsphinx 85.
— — Granitstatue der Nofrit 84.
— — Hockende ägyptische Priestergestalt aus Stein 65.
— — Holzreliefs aus dem Grabe des Hesi-Re 76.
— — Holzstatue des Schattens des Königs Hor 85.
— — Kalksteinbilder des Rahotep und der Nefert 77.
— — Kapelle mit der heiligen Kuh der Hathor von Der-el-bahri 97.
— — Kolossalstatue Alexanders IV. 109.
— — Kopf des Mentu-em-hêt 105.
— — Kopf eines Osirispfeilers Thutmosis' I. 102.
— — Kopf eines saïtischen Königs 105.
— — Lotossäulen vom Pyramidentempel des Nuser-Re 71.
— — Mumienbildnisse 500.
— — Nilpferd aus ägyptischem Porzellan 86.
— — Pfeilerstatue Sesostris' II. vom Tempel zu Abydos 84.
— — Relief vom Tempel des Sahu-Re 74.
— — Rundplastische ägyptische Holzgruppen 79.
Kairo, Museum, Saïtische Grabreliefs 105.
— — Sarkophag des Chufu-Onch 70.
— — Säulen vom Totentempel des Onnos 72.
— — Schieferkopf Thutmosis' III. 102.
— — Sitzbild des Mentuhotep 84.
— — Standbild Amen-em-hets III. 85.
— — Standbilder des Phiops und des Meren-Re 79.
— — Statue des Königs Mykerinos 77.
— — Statuette des Ity 103.
— — Thutmosis IV. und seine Mutter 102.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Priestergestalt aus Granit 65.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Schieferpaletten 66.
Kalach, s. Nimrud.
Kalamis, der Ältere 305. 306.
—, der Jüngere 307. 356.
Kalates 401.
Kalekapu, Felsengrab 163.
Kallaischros 245.
Kallikrates 280. 285.
Kallimachos **277. 320.** 321. 334.
Kalliteles 259.
Kalon 259.
Kalymmatien-Decke 218.
Kamares-Vasen 194.
Kammergräber 421.
Kämpfer 482.
Kanachos, der Ältere **258.** 266. 307.
— der Jüngere 324.
Kandelaberstil 461. 493.
Kandia, s. Candia.
Kanneliert, Kanelüren 81.
Kanon 322.
Kanopen 86.
Kantharos 250.
Karabeli bei Nymphi in Lydien, Männliche Reliefgestalten 159.
Karakojunlu, Felsengrab 163.
Karleby (Westergotland), Riesenstube 24.
Karlsruhe, Vereinigte großherzogliche Sammlungen, Bronze des jugendlichen Asklepios 360.
— — Epona 514.
— — Hydria mit Parisurteil 354.
— — Mithrasreliefs aus Neuenheim und aus Osterburken 504.
— — Topf aus Buchheim 426.
Karnak, großer Amontempel 92.
— — Säulensaal Sethos' I. 94.
— — — Kriegsbilder 98.
— Tempel Chons 95.
Karthago, Aquädukt Hadrians 488.
— Theater 488.
Karthago, Thermen des Antoninus 488.
Karyatiden 225.
Kassel, Museum, Apollon 304.
— — Diadumenos-Kopf 324.
Kassettendecke 218.
Kastamuni, Felsengrab 163.
Kausis 343.
Kauterion 343.
Kelte, s. Celte.
Kephisodotos, der Ältere 355. 356.
—, der Jüngere 356. 361. 367. **371.** 417.
Kerlescan, Menhirs 24.
Kermario, Menhirs 24.
Kestron 343.
Khorsabad, Palast Sargons II. 140.
— Ziggurat 140.
Kidrontal bei Jerusalem, Gräber Absalons, Zacharias' und Jakobs 487.
Kiel, Schleswig-Holsteinisches Museum, Bronzemesser aus Holstein 41.
Kimon von Kleonai **248.** 249. 255. 291.
Kjökkenmöddinger 19.
Klearchos von Samos (Rhegion) 256. 306.
Kleomenes, des Kleomenes Sohn, von Athen 416.
Kline 506.
Klitias 252.
Knole in Kent, Besitz des Lords Sackville, Demosthenes 371.
Knossos, Königliche Villa 193.
— Palast 191.
Kolchos 254.
Kolotes 319. 320.
Kom-el-Achmar, Wandgemälde 64.
Kom-esch-Schugafa, s. Alexandria.
Kommandostäbe 8.
Kom-Ombo, Tempel 107.
— — Wandbilder 108.
Königsberg, Museum, Bernsteinfigur aus Krucklinnen 27.
— — Bernsteinfigur aus Schwarzort 20.
— — Bernsteinidol 27.
Konstantinopel, Osmanisches Museum, Alexanderkopf 378.
— — Alexander-Sarkophag 367.
— — Apollontorso von Tralles 410.
— — Blitz des Adad 134.
— — Bronzene Ringergruppe aus Antiochia 392.
— — Bruchstücke des Amazonenfrieses vom Artemistempel zu Magnesia 408.
— — Einzelbildwerke aus Pergamon 407.
— — Elfenbeinfigürchen aus dem Artemision zu Ephesos 235.
— — Familienrelief Ur-Ninas 118.

Konstantinopel, Osmanisches Museum, Hettitische Reliefs aus Sendschirli 158.
— — Klagefrauen-Sarkophag 367. 506.
— — Landschaftsrelief aus Tralles 408.
— — Löwen von Sendschirli 158.
— — Nachbildung von Alkamenes' Hermes Propyläos 319.
— — Pergamenische Säule mit Pflanzenverzierung 398.
— — Relief des Königs Naram-Sin 117. 121.
— — Riesenstandbild eines auf zwei Löwen stehenden bärtigen Herrschers von Sendschirli 159.
— — Sarkophag des Tabnit 170.
— — Sarkophag mit Hippolyt und Phädra 505.
— — Sidonische Sarkophage 336.
— — Torlöwe von Marasch 160.
— — Totenmahlrelief von Thasos 269.
Konstanz, Rosgarten-Museum, Gagatplatte mit Tierköpfen 14.
— — Gerätspitze der älteren Steinzeit 17.
— — Harpune aus Thaingen 17.
— — Moschusochse von Thaingen 12.
— — Thainger Fundstücke 10.
— — Topf mit Abdrücken des Feuertrutzmooses 48.
— — Urne aus Bodmann am Bodensee 29.
— — Weidendes Renntier vom Keßlerloch bei Thaingen 14.
Kopenhagen, Nationalmuseum, Bronzemesser aus Itzehoe in Holstein 41.
— — Bronzemesser aus Skanderborg 41.
— — Bronzewagen aus Seeland 42.
— — Dänisches Messer der Bronzezeit 40.
— — Mumienbildnis 500.
— Ny-Carlsberg-Glyptothek, Artemis mit ihrem Hirsche 371.
— — Ehernes Ephebenstandbild 259.
— — Menanderkopf 371.
— — Mumienbildnis 500.
— — Niobide 333.
— — Pompejus 468.
— — Relief der Ermordung des Ägisthos 264.
— — Tempeldachterrakotten von Cervetri 436. 441.
— Vasensammlung, Diphlonvase 233.
Kopfblätter 55.
Koren 286.
Korfu, Museum, Giebelfiguren eines frühdorischen Tempels 242.
— — Kapitell von Korfu 220.
Korgun, Felsengrab 163.
Korinth, Alter Kalksteintempel 219.
Körperbemalung, urzeitliche 9.
Krakau, Akademie der Wissenschaften, Neolithische Menschendarstellung in Knochenschnitzerei 27.
Kranzgesimse 217.
Krasnojarsk (Sibirien), Elch aus Elchgeweih 20.
Krater 250.
Kresilas 313. **318.** 321. 322.
Kreta, Kuppelgräber 193.
Kritios 266.
Kromlech 24.
Kugellamphoren 30.
Kupferzeiten 33.
Kurna, Tempel 94.
Kurvaturen 219.
Kyathis 250.
Kydias 347. 348.
Kyklopisches Mauerwerk 35.
Kylix 250.
Kyma 217. 224.
Kymation 224.

Labranda, Tempel 485.
Lade des Kypselos 238.
Ladogasee, Menschen- und Tiergestalten 20.
Lagasch, Palast des Gudea 115.
Laibach, Rudolfinum, Eisernes Hohlbeil von Watsch 427.
— — Gefäße aus dem Laibacher Moor 31.
— — Gürtelbleche vom Magdalenenberge bei St. Marein 425.
— — Situla von Watsch 424.
— — Tonfigur aus dem Laibacher Moor 27.
Laibacher Moor, Pfahlbauten 21.
— Tonfiguren 27.
Lakrates 246.
Landwerk (Jämtland), Elentier-Felszeichnungen 20.
Lasimos 355.
La Tène-Stufe 429.
La Turbie bei Monaco, Alpendenkmal 475.
Laubenvögel, Bauten 3.
Laufender Hund 40.
Leipzig, Ägyptisches Museum, Diener- und Handwerkerfiguren 79.
— — Kopf König Chephrens 77.
— Grassi-Museum, Scherben zyprischer Gefäße 171.
Lekythoi 250.
Leochares 359. 367. 368. **369.** 370. 371. 376. 378.
Leschen 275.
Les Maurels (Tarn), Menhirstandbilder 36.
Libon 278.
Linz, Museum, Sichelfibel von Hallstatt 424.
Lischt, Pyramiden 81.
Locmariaquer (Bretagne), Kaufmannstisch 23. 24.
— Men-er-Hroeck 24. 25.
Logeion 398.
Lokri in Unteritalien, Tempel 216. 225.
London, British Museum, Ägyptische Papyrusmalereien 101.
— — Alabasterreliefs aus dem Nordwestpalast zu Kujundschik 145.
— — Alexanderkopf 377.
— — Alexandrinische Aphroditestatuetten 390.
— — Alexandrinischer Silberknabe mit Gans 390.
— — Altägyptische Vasen 64.
— — Altchaldäische Bronzefigürchen 120.
— — Altchaldäische Siegelzylinder 120.
— — Altchaldäische steinerne Königsgestalt 119.
— — Amazonenfries-Platten vom Mausoleum zu Halikarnaß 368.
— — Amazonenreliefs des Leochares 371.
— — Anadumenos Farnese 316.
— — Antinoos 503.
— — Apollon Choiseul 303.
— — Apotheose des Homer 408.
— — Assyrische geflügelte Sphinx als Säulenträgerin 130.
— — Assyrisches Band- und „Granatapfel"-Ornament 131.
— — Assyrisches Relief aus Nimrud 129.
— — Basaltstatue Salmanassars II. 139.
— — Bemalter Ziegel vom Nordwestpalast zu Nimrud 138.
— — Bilderchronik aus Sanheribs Palast zu Kujundschik 144.
— — Bildsäule des Assurnasirpal 138.
— — Bildwerke vom Harpyiendenkmal zu Xanthos 263.
— — Bildwerke vom Mausoleum in Halikarnaß 359.
— — Bildwerke vom Nereiden-Monument zu Xanthos 335.
— — Bronzereliefs von Balawat 129. 139.
— — Bronzeschalen und -töpfe aus dem Palaste Assurnasirpals zu Nimrud 137.

London, British Museum, Bronzestatuette nach dem milesischen Apollon des Kanachos 258.
— — Bruchstück der „Geierstele" des Eannatum 119.
— — Demeter von Knidos 367.
— — Dornauszieher 410.
— — Elfenbeinschnitzereien aus dem Nordwestpalast zu Nimrud 138.
— — Elgin-Marbles 326. 333. 334.
— — Euphorbos-Teller 229.
— — Euphronios, Eurystheusschale 299.
— — — Memnonschale 299.
— — Fischdarstellungen aus La Madeleine 14.
— — Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals 135.
— — Frühägäische Idole 191.
— — Funde von Dscherablus 160.
— — Gefäß aus Rhodos mit Hochzeit der Thetis und des Peleus 353.
— — Grenzsteine Nebukadnezars I. 125.
— — Griechischer Marmorschild 315.
— — Griechische Schale mit Aphrodite auf dem Schwane 302.
— — Hand-Darstellungen aus dem Magdalénien 13.
— — Heiliger Baum und adlerköpfige Gottheiten, assyrisches Relief 131.
— — Hera-Kopf 322.
— — Hermenbüste des Perikles 319.
— — Homer 390.
— — Hydria mit Leukippidenraub 292.
— — Kalksteinbruchstück von El Kasr 150.
— — Kalksteintafel Chammurabis 124.
— — Klytia 507.
— — Knochenbruchstück mit Ritzzeichnung eines Pferdekopfes aus Creswell 10.
— — Kopf des Asklepios 367.
— — Kopf des Schlafgottes Hypnos 367.
— — Kopf eines jungen Germanen 509.
— — Kopie nach Myrons Marsyas 307.
— — Landschaftsrelief mit Pinienbaum 468.
— — Lydische Münze 164.
— — Mammut von Bruniquel 12.
— — Menelaos- und Helenaspiegel 465.
London, British Museum, Midias, Hydria mit Leukippidenraub 301.
— — Nachbildung des Diadumenos des Polyklet 323.
— — Neubabylonische Kachelgemälde 151.
— — Obelisk Assurnasirpals 138.
— — Oltos, Achilleus und Briseïs-Vase 299.
— — Plastischer Schmuck vom Pfeilergrab zu Xanthos 165.
— — Platten von Boccanera 438.
— — Relief vom Palaste Sanheribs zu Kujundschik 128.
— — Relief von einer Säule des Artemistempels von Ephesos 340.
— — Reliefplatten des Bryaxis vom Mausoleum zu Halikarnaß 369.
— — Reliefs von Nimrud 136.
— — Renntiere von Bruniquel 12.
— — Sarkophag aus Cervetri 441.
— — Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos 245.
— — Säulenmantel von Ephesos 367.
— — Schale des Brygos 300.
— — Schalen des Duris 300.
— — Schalen und Teller des Epiktetos 255.
— — Schamasch-Relief 125.
— — Schwarzer Obelisk Salmanassars II. 138. 139.
— — Seneca 390.
— — Siegelzylinder des Dareios 188.
— — Sitzbild der Königin Teti-Schiri 102.
— — Sitzbilder vom Didymaion bei Milet 239.
— — Statue des Auchwa 78.
— — Steinerne Türschwelle aus dem Palaste Sanheribs 144.
— — Stelenrelief Assurnasirpals 138.
— — Strangfordscher Marmor-Apollon 259.
— — Terrakottaplatte von Birs-Nimrud 150.
— — Thebanisches Wandgemälde des Neuen Reiches 100.
— — Tonsarkophage aus Klazomenä 230.
— — Tonvase aus Talysos 207.
— — Torso einer assyrischen nackten weiblichen Gestalt 134.
— — Türschwelle von Borsippa 149.
— — Venus von Ostia 365.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Schieferpalette 66.
— — Vorgeschichtliche ägyptische weibliche Elfenbeinstatuette 65.
London, British Museum, Weiblicher Kopf von dem altephesischen Säulenmantelrelief 262.
— — Westmacott-Athlet 324.
— — Zellafries des Apollontempels bei Phigalia 333.
— — Ziegelmalerei aus dem Zentralpalast Salmanassars II. zu Nimrud 140.
— — Ziegelmalerei aus der Südostruine Kalachs 140.
— — Zierstäbe aus La Madeleine mit Wildpferden und Renntieren 14.
— — Zyprische Metallschilde 172.
— — Zyprische Silber- und Bronzeschalen 172.
— — Zyprische Tongefäße 171.
— Lansdowne-Haus, Herakles 360. 377.
— — Hermes 377.
— Leconsfield, Lord, Aphrodite-Kopf, vielleicht von Praxiteles 363.
— University College, „König von Abydos" 65.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Tongefäße 63.
Ludius **490.** 496. 497.
Lusi (Lusoi), Artemistempel 396.
Luxor, Tempel 92.
— — Kriegsbilder 98.
Lydos 254.
Lykios 318.
Lykon, Marcus Plautius 455. 465.
Lysippos 357. 367. 370. **375.** 376. 377. 378. 379. 413. 416.
Lysistratos 378.

Mäander 29.
Madrid, Museo arqueologico, Büste Ciceros 468.
— — Diadumenos 323.
— — Gefäß des Assteas mit dem rasenden Herakles 355.
— — Reliefs einer zylindrischen altgriechischen Brunnenmündung 330.
— — Schlafgott Hypnos 367.
Magdalénien 8.
Magdeburg, Museum, Gefäße des Bernburger Typus 30.
Magnesia, Riesenaltar 397.
— Tempel der Artemis Leukophryene 394. 397.
— Tempel des Zeus Sosipolos 397.
— Theater 398.
Mailand, Banca Commerciale, Niobide 332.
— Biblioteca Ambrosiana, Ilias-Abbildungen 501.
Mainz, Altertumsmuseum, Darstellungen am Grabstein des Schiffers Blussus 514.

Mainz, Altertumsmuseum, Epona 514.
— — Hinkelsteingefäße 30.
— — Jupitersäule 484.
— — — Reliefs 513.
Makron 300.
Malamir, Felsenrelief 177.
Malta (Hagiar Kim), Tempel 173.
Maltaiya, Felsenrelief 143.
Maltasch, Grabfassade 164.
Mané Kerioned bei Carnac, Ganggrab 24.
Manteljünglinge 301.
Mantua, Museum, Marmor-Apollon 269.
Marasch am Südabhang des Taurus, Torlöwen 159.
Marnien 429.
Marzabotto bei Bologna 432.
— Tempel 435.
Marzabotto-Stil 422.
Mastabas 67.
Medinet-Habu, Pavillon Ramses' III. 95.
— — Liebesszenen 98.
— Steinbilder Amenophis' III. 101.
— Tempel Ramses' III. 95.
— — Kriegs- und Jagdbilder 98.
Medon 256.
Medûm, Grab des Prinzen Rahotep, Wandbild 75.
— Kulttempel des Snofru 70.
— Pyramide 69.
Megalithische Baukunst 22.
Megalopolis 338.
— Theater 342.
— Thersilion 342.
Megaron 199.
Megiddo, Königsburg 174.
Meilen in der Schweiz, Pfahlbauten 21.
Meïr, Grabgemälde 76.
Melanthios 344. 348.
Menee bei Carnac (Bretagne), Menhirs 24.
Menelaos 468. 469.
Menhir 24.
Mérida, Wasserleitung und Theater 484.
Meroë, Pyramiden 105.
Mesched-i-Mürgab, Grab des Kyros 179.
Metagenes 225.
Metapont, Tempel 221. 247.
Metopen 217.
Metrodoros 455.
Metz, Museum, Epona 514.
Midasgrab in Phrygien 164.
Midias 301.
Miltiades 240.
Mikon **287.** 288. 289. 465.
Milet, Bouleuterion 396. 399.
— Didymaion, s. Didyma bei Milet, Apollontempel.
— Nymphäum 485.
Miniaturen 500.
Mnason 303.
Mnesikles 224. **284.** 285.
Mön, Doppelganggrab 24.
Mondsee, Pfahlbauten 21.
— — Tiergestalten 27.
Monopteros 475.
Montarozzi bei Corneto, Gräberfeld 434.
Mont Saint Michel bei Carnac, Tumulusgräber 24.
Moustérien 8.
München, Antiquarium (in der Neuen Pinakothek), Ägäische Marmorurne aus Melos 191.
— — Mumienbildnisse 500.
— — Neoptolemos- und Zentaurenbecher 387.
— v. Bissingsche Sammlung, Ägyptische Ringergruppe 84.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Figürchen 63.
— Glyptothek, Alexander der Große 378.
— — Alexander Rondanini 374.
— — Alexanderstatue 371.
— — Aphrodite nach Praxiteles 364.
— — Apoll von Tenea 257.
— — Barberinischer Faun 391.
— — Eirene mit dem Plutosknaben 356.
— — Giebelgruppen vom Athene- oder Aphaiatempel zu Ägina 259.
— — Gruppe eines vornehmen ägyptischen Ehepaares 103.
— — Hellenistisches Relief eines Opfers 389.
— — Hermes 377.
— — Knabe der Niobe 366.
— — Knabe mit Gans 410.
— — Oleingießender Athlet 318.
— — Polyklet (?), Gott oder Heros 323.
— — Spes 262.
— — Trunkene Alte 410.
— Nationalmuseum, Goldener Hut aus Schifferstadt 427.
— — Oberbayrische Brustplatte aus Bronzeblech 40.
— — Tongefäße der Hallstattzeit 426.
— Prähistorisches Museum (in der Akademie der Wissenschaften), Knochenplättchen mit Hirschköpfen 20.
— Vasensammlung (in der Alten Pinakothek), Andokides, Amphora mit Athene vor dem ausruhenden Herakles 255.
— — Dodwellvase 231.
— — Euphronios, Herakles' Besiegung des Geryoneus 299.
— — Euthymides, Amphora mit Hektors Ausrüstung 299.
München, Vasensammlung, Exekias, Augenschale mit der Seefahrt des Dionysos 254.
— — Northampton-Gefäße 251.
— — Rhodische Kanne 229.
— — Schale mit Mikons Amazonenschlacht 288.
— — Schalen mit Hera und Europa 302.
— — Vasen mit Darstellung der Unterwelt und der Argonautensage 355.
Musmieh, Tempel 486.
Mutuli 217.
Mykenä, Burgreste 199.
— Grabbauten 201.
— Löwentor 198.
— Schatzhaus des Atreus 201.
— Wandmalereien 200.
Myra, Felsengräber 165.
— Felsengrabfassaden 339.
Myron 305. **307.** 308. 318. 328. 365. 375.

Nagade, Grab des Menes 64.
Nagetiere, Bauten 3.
Naksch-i-Rustem, Felsengräber 182.
— Feueraltäre 178.
— Grab des Dareios 181.
— Gräberstätte 181.
Napata, Pyramiden 105.
Naukratis, Apollontempel 225.
Naukydes 324. 374.
Nauplia, Museum, Mykenische Malereien 203.
— — Tempelreste von Tiryns 216.
Nealkes 400.
Neandria, Tempel 222.
Neapel, Museo Nazionale, Alexander der Große zu Pferde (Bronze) 379.
— — Alexandros, Gemälde mit fünf Frauen beim Knöchelspiel 295.
— — Antinoos 503.
— — Aphrodite Kallipygos 392.
— — Apollonios von Athen, Kopie nach dem Doryphoroskopfe des Polyklet 416.
— — Archidamos-Büste 321.
— — Artemis 269.
— — Aryballos mit Mikons Amazonenschlacht 288.
— — Äschines 372.
— — Bronzeherme des Apollonios 323.
— — Bronzener Apollon von Pompeji 269.
— — Büste Julius Cäsars 468.
— — Darstellung des hölzernen Pferdes vor Troja 491.
— — Diana der Epheser 504.
— — Doppelbrustbild des Paquius Proculus und seiner Gemahlin 490.
— — Doryphoros 323.

Neapel, Museo Nazionale, Dreibeiniger pompejanischer Marmortisch 516.
— — Eros 364.
— — Euripides-Büste 321.
— — Farnesischer Stier 411.
— — Gefäße des Assteas 355.
— — Glykon von Athen, Farnesischer Herkules 376. 416.
— — Herkulanische Reiterstandbilder aus der Familie Balbus 507.
— — Herkulanische Tänzerinnen 305.
— — Herme des Dionysos 367.
— — Hermes 377.
— — Homer 390.
— — Marmorbild der Niobe aus Pompeji 295.
— — Marmorkopie der Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes 266.
— — Marmor-Krater des Salpion 417.
— — Marmortafelbilder aus Herculaneum und Pompeji 463.
— — Medea, Wandgemälde aus Pompeji 401.
— — Mosaik der Alexanderschlacht 347.
— — Mosaiken aus Pompeji 464.
— — Opfer der Iphigenie, pompejanisches Wandgemälde 297. 457.
— — Orpheus- und Eurydike-Relief 336.
— — Pompejanische Bronzegeräte 516.
— — Pompejanische Mosaiken 498.
— — Pompejanische Mosaiksäulen 499. 518.
— — Pompejanisches Gefäß mit Rebzweigen 515.
— — Pompejanische Wandgemälde 494. 495. 496.
— — Pompejus 468.
— — Pronomos-Vase 302.
— — Psyche von Capua 367.
— — Puteolanische Basis 504.
— — Reitende Amazone 318.
— — Satyr und Bacchantin aus der Casa dei dioscuri in Pompeji 492.
— — Schlangenwürgender Heraklesknabe nach Zeuxis 296.
— — Seneca 390.
— — Tanzender Faun 391.
— — Tazza Farnesina 390.
— — Telephos 349.
— — Terrakottafries aus Velletri 441.
— — Tonschmuck des Tempels von Metapont 221.
— — Venus von Capua 366.
Neapel, Museo Nazionale, Wandgemälde von Pästum 352.
— — Wandmalereien der Villa in Boscoreale 462.
— — Zeichnungen nach oskischen Bildern aus Pästum 440.
— — Zentaurenbecher 387.
Nearchos 254. 401.
Nemea, Zeustempel 338. 397.
Nennig, Gladiatorenmosaik 499.
Nesiotes 266.
Neuchâtel, Museum, Bronzeschwert 39.
Neuveville, Sammlung Groß, Bronzeschwerter 39.
Neuyork, Metropolitan-Museum, Altchaldäische Siegelzylinder 120.
— — Bemalte Grabstelen aus Alexandria 386.
— — Nolaner Amphoren mit Darstellungen aus den Perserschlachten 288.
— — Tongefäße mit Mikons Amazonenschlacht 288.
— — Wandmalereien der Villa in Boscoreale 462.
— — Zyprische Silber- und Bronzeschalen 172.
— — Zyprische Standbilder 170.
New Grange (Irland), Megalithischer Grabbau 24. 26.
Niaux (Ariège), Höhle, Tierbilder 16.
Niederwyl (Schweiz), Pfahlbauten 22.
Nikeratos 408.
Nikeros 345.
Nikias **346.** 348. 495.
Nikomachos 345. 346.
Nikosthenes 254. 255.
Nîmes, Arena 477.
— Dianatempel 483.
— Maison carrée 472.
Nimrud, Nordwestpalast 134.
— — Reliefs 136.
— Palast Tiglatpilesers 140.
— Südwestpalast 144.
— Tempel 133.
— Zentralpalast 139.
Ninive, Ischtartempel 133.
— Palast Assur-bel-Kalas 134.
— Paläste Sanheribs 143.
Nippur, Abzugskanal 112.
— Zentralheiligtum Bels 115.
Norchia, Gräberfeld 433. 434.
Novilara bei Pesaro, Totenfeld, Grabstelen 421.
Nuraghen 419.
Nymphäen 478.

Odeien 274.
Oecus 452.
Oinochoe 250.
Oltos 299.
Olympia 400.
— Bouleuterion 275.
— Eintrittsgang zur Rennbahn, Tonnengewölbe 394.
— Exedra des Herodes Atticus 400. 480.
— Gymnasion 398.
— Heraion 215.
— Leonidaion 339.
— Metroon 338.
— Museum, Altolympische Bronzeplatte 235.
— — Athletenkopf des Skopas (?) 360.
— — Bronze-Löwe aus Olympia 229.
— — Bronze nach dem Zeus Hageladas des Jüngeren 324.
— — Bruchstücke des Giebels vom Schatzhaus der Megarer 256.
— — Firstaufsatz vom Heraion 216.
— — Giebelgruppen und Metopen vom Zeustempel in Olympia 309. 311.
— — Kalksteinkopf aus dem Heraion 238.
— — Nike des Päonios 325.
— — Praxiteles, Hermes mit dem Dionysosknaben 363.
— — Weihbecken 239.
— Palästra 398.
— Philippeion 341.
— Prytaneion 275.
— Schatzhaus der Epidamnier 246.
— Schatzhaus der Geloer 221.
— — Terrakottensimse 222.
— Schatzhaus der Megarer 246.
— Schatzhaus der Sikyonier 276.
— Stoa poikile 275.
— Zeustempel 278.
Onasias 287. 288.
Onatas von Ägina 259. 307.
Opisthodomos 214.
Opus sectile 498.
— signinum 454.
— tessellatum 498.
Orange, Theater 477.
— Triumphbogen des Tiberius 474.
Orchestra 273.
Orchomenos, Schatzhaus des Minyas 201.
— Wandmalereien 200.
Ornamentstil 463.
Oropos, Theater 274. 398.
Orthostaten 155.
Ortygia, Apollontempel 221.
Orvieto, Golini-Grab, Gemälde 458.
— Gräberfeld 433. 434.
— Museum, Etruskische Tempeldachterrakotten 436.

Osirispfeiler 83.
Ostra Bärlinge (Schonen), Dolmen 23.
Oxford, Ashmolean Museum, Gemälde der beiden Töchter des Königs Amenophis IV. 99.
— — Königsgestalten aus Hierakonpolis 65.
— — Steinstandbilder des Gottes Min 65.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Lapislazuligestalt 63.
— — Zyprische Bronzeschale aus Olympia 172.

Paalstäbe 38.
Pacuvius 455.
Paionios, s. Päonios.
Palafitte 419.
Paläkastro auf Kreta, Grundmauern bürgerlicher Wohnanlagen 193.
Palästren 274.
Palermo, Nationalmuseum, Ältere Metopen des Tempels F von Selinunt 256.
— — Gebälk des Tempels C zu Selinunt 220.
— — Metopen des Heratempels (E) vom Osthügel zu Selinunt 311.
— — Metopenreliefs von Selinunt 243.
— — Metopen vom mittleren Burgtempel (C) von Selinunt 243.
— — Neolithische Töpfe aus Villafrati (Sizilien) 29.
— — Terrakottaverzierung vom Tempel C zu Selinunt 220. 222.
— Universitätssammlung, Nephritmeißel aus Castrogiovanni (Sizilien) 20.
Palestrina, Fortunatempel 448.
— Palazzo Barberini, Nilmosaik 498.
— Stadtmauern 432.
Palmette 54.
Palmyra, Grabtürme 485.
— Säulenstraße 485.
— Sonnentempel 485.
Pamphaios (Pamphäos) 255. 299.
Pamphilos **343.** 345. 348.
Panänos **287.** 288. 315.
Päonios von Ephesos 279. 340.
— von Mende 310. 325.
Paphos, Heiligtum der Aphrodite 168.
Papias aus Aphrodisias 502.
Paraskenien 274.
Paris, Besitz des Marquis de Laborde, Weber-Labordescher Kopf 326.
Paris, Cabinet des Médailles et Antiques (in der Nationalbibliothek), Alexandrinischer nubischer Straßensänger 390.
— — Amasis, Amphora mit Poseidon und Athene 254.
— — Arkesilas-Schale 251.
— — Epigenes, Schale mit Achills Abschied 301.
— — Gemma Tiberiana 515.
— — Lekythen mit Darstellungen aus den Perserschlachten 288.
— — Schatz von Bernay 387.
— — Spiegel mit Vergöttlichung des Herakles 465.
— — Zentaurenbecher von Bernay 387.
— Cabinet d'Estampes (in der Nationalbibliothek), Zeichnungen nach den Bildwerken des Parthenons 326.
— Louvre, Ägyptische Goldschale 104.
— — Ägyptischer „Offizier" 103.
— — Ägyptischer Ring aus der Zeit Amen-em-hets III. 86.
— — Ägyptischer Schreiber 78.
— — Alabasterne Flügelstiere mit Menschenköpfen vom Palaste Sargons 142.
— — Alexander der Große 377.
— — Alexandrinische Aphroditestatuetten 390.
— — Altägyptischer Holzlöffel 103.
— — Altbabylonischer bronzener Stier mit Silbereinlagen 124.
— — Altbabylonischer kupferner Stierkopf 124.
— — Altbabylonische ruhende Stiere mit bärtigen Menschenköpfen und gehörnten Götterkronen 124.
— — Altbabylonische Tonfigürchen 124.
— — Altbabylonische weibliche Bronzefigur aus Tello 123.
— — Altchaldäischer Siegelzylinder 116.
— — Altchaldäische Steineinfassung 117.
— — Altchaldäische Steinfigur 119.
— — Altchaldäische weibliche Statue 123.
— — Altsumerischer Dioritkopf 120.
— — Altsumerische Steinköpfe 119.
— — Amazonenfries vom Artemistempel zu Magnesia 408.
— — Amphora mit Herakles' Geryones-Abenteuer 252.
— — Amphora von Melos 353.
— — Amphoren des Nikosthenes 254.
Paris, Louvre, Antinoosbüste 503.
— — Apollon des Kasseler Typus 304.
— — Apollon Sauroktonos 364.
— — Apollon von Lillebonne 514.
— — Apollon von Piombino 259.
— — Ares Borghese 319.
— — Assyrischer Königskopf von Khorsabad 142.
— — Attische Lekythen 303.
— — Attische Tontafel mit Bestattungsszenen 250.
— — Böotische Tonfigur 234.
— — Borghesischer Fechter 408.
— — Boscoreale-Gefäß mit Olivenzweigen 515.
— — Bronzelöwe von Dar Sarrukin 142.
— — Bronzestatuette der Königin Kuromama 103.
— — Bruchstücke der ara pacis Augustae 509.
— — Chaldäisches Relief mit Bandornament 116. 118.
— — Chammurabi auf dem Relief der Gesetzestafel 124.
— — Diana von Gabii 365.
— — Diana von Versailles 371.
— — Dioritstatuen Urbaus und Gudeas 122.
— — Eingeweideschau-Relief 511.
— — Elische Münze mit Phidias' Zeus von Olympia 315.
— — Etruskischer Sarkophag 441.
— — Euphronios, Krater mit dem Ringkampf zwischen Herakles und Antaios 298.
— — —, Theseusschale 299.
— — Exekias, Amphora mit dem Geryones-Abenteuer 254.
— — —, Napf des Theozotos 254.
— — Familienrelief Ur-Ninas 118.
— — Faustkämpfer 306.
— — Fries vom Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia 397.
— — Friese aus farbig glasierten Tonplatten von Susa 187.
— — „Geierstele" des Eannatum 118.
— — Germanicus 417.
— — Granitstatue des thronenden Königs Sebek-hotep III. 85.
— — Griechischer Glockenkrater mit Orestes und Erinnyen 302.
— — Hettitische Elfenbeinstatuetten 159.
— — Homer 390.
— — Kalksteinstatuen des Sepa und der Nesa 78.
— — Kapitell von Susa 185.
— — Kerberos-Hydria 252.
— — Knabe mit Gans 410.

Paris, Louvre, König Sethos I. mit der Göttin Hathor 97.
— — Kopf eines ägyptischen Schreibers 109.
— — Kopf Psammetichs III. 105.
— — Köpfe von Tello 123.
— — Korinthisches Gefäß 232.
— — Krater mit Mikons Argonautenfahrt 288.
— — Marmortorso der Aphrodite Anadyomene 350.
— — Marmorvenus aus der Provence 319.
— — Menschenköpfiger Flügelstier von Khorsabad 141.
— — Metopen des Zeustempels von Olympia 311.
— — Neptunsaltar 467.
— — Neubabylonische Kachelgemälde 151.
— — Nike von Samothrake 378.
— — Nymphenaltar von Thasos 264.
— — Persische Statuette 187.
— — Phönizische Alabasterplatten 169.
— — Phönizische Tonfiguren 170.
— — Prähistorische Alabasterfigürchen aus Susa 177.
— — Prähistorische bemalte Vasen aus Susa 177.
— — Ramses II. als Kind 97.
— — Relief des Architravbalkens des Tempels von Assos 263.
— — Relief König Ur-Ninas beim Tempelbau 118.
— — Sarkophag des Eschmunazar 169.
— — Schale des Brygos 300.
— — Schale des Epiktetos 255.
— — Schalen des Duris 300.
— — Scherbe eines schwarzen Steingefäßes aus Susa 177.
— — Schlafender Hermaphrodit 392.
— — Schmuck des Sohnes Ramses' II. 104.
— — Siegesstele Sargons I. 121.
— — Silberbecher mit Störchen aus Boscoreale 411.
— — Silberschatz von Boscoreale 387.
—— Sitzbild Amenophis' IV. 102.
— — Sitzbild des Philosophen Chrysippos 415.
— — Skulptur vom Südosttor des Palastes zu Khorsabad 142.
— — Sosibios von Athen, Amphora mit Götteropfer 417.
— — Steinerner Untersatz aus Tello 123.
— — Steinerne Türschwelle von Khorsabad 143.
— — Steinvase Gudeas mit Schlangenstab 123.
Paris, Louvre, Stele des Naram-Sin 121.
— — Tempelfries von Gebal-Byblos 169.
— — Tiberius 508.
— — Tonfiguren von Myrina 411.
— — Torso der im Bade kauernden Venus 410.
— — Torso einer bekleideten Venus 365.
— — Torso Medici 312. 320.
— — Unteritalischer Glockenkrater mit Orestes und den Furien 354.
— — Venus von Arles 365.
— — Venus von Melos 409.
— — Voräginetische Jünglingsfigur 259.
— — Vorgeschichtliche ägyptische Schieferpalette 66.
— — Wandmalerei aus einem Grabe zu Cäre 438.
— — Wandverzierung aus dem Palaste von Khorsabad 142.
— — Weibliches Standbild von Auxerre 238.
— — Weihgeschenk des Cheramyes 236.
— — Zyprische Kapitelle 169.
— — Zyprische Silber- und Bronzeschalen 172.
— — Zyprische Standbilder 170.
— Naturgeschichtliches Museum, Mammutbild aus der Madeleine 14.
— — Schieferplatte mit drei Rentieren aus Laugerie Basse 15.
— — Stab von Montgaudier 14.
— — Weiblicher Torso von Laugerie Basse 11.
— Petit Palais, Hermes von Annecy 323.
— Sammlung der anthropologischen Schule, Menschenfigur aus Rentiergeweih von Rochebertier 11.
— Sammlung Le Clercq, Altchaldäische Siegelzylinder 115. 116. 117. 120. 124.
— Sammlung Rothschild, Dornauszieher 410.
Parrhasios **295**. 296. 297. 298. 346.
Pasargadä, Palast des Kyros 180.
— Relief eines Flügelgeistes 180.
— Viereckturm 178.
Pasiteles 417. **467**. 468. 469. 470. 501.
Pästum, Basilika 220.
— Demetertempel 220.
— Hellenistischer Tempel 395.
— Poseidontempel 279.
Patrokles 324.
Pausias 344. 346.
Pauson 292.
Pavia, Stadtmuseum, Marmorkopf der Artemis (?) 356.
Peiraikos 400. 401.
Peithinos 299.
Pendentif 486.
Penter-Ifan in Pembrokeshire 23.
Pergamon 400.
— Arena 477.
— Bibliothek Eumenes' II. 393.
— Demeterheiligtum und dessen Propyläen 395.
— Dionysostempel 396.
— Halle Attalos' II. 398.
— — Palmkapitell 395.
— Heratempel Attalos' II. 396.
— Jonischer Tempel 396. 397.
— Riesenaltar 397.
— Tempel der Athena Polias 339. 394.
— Trajaneum 400. 479.
— Unteres Gymnasion 396.
Perge, Ruinen 392.
Periakten 342.
Peribolos 214.
Peripteraltempel 214.
Peripteros 214.
Peristyl 89.
Perlenstab 182.
Persepolis, Empfangspalast des Xerxes 184.
— Felsengräber 181.
— Hundertsäulenbau 186.
— — Reliefs 186.
— Königsgräber 182.
— Palast Artaxerxes' III. 186.
— Palastterrasse 181.
— Propyläen 186.
— Terrassenbau 182.
— Viereckturm 178.
— Wohnpalast des Dareios 183.
— Wohnpalast des Xerxes 184.
— Zentralgebäude 186.
Perugia, Altertumsmuseum, Etruskische Bronzeplatten 431.
— — Onesimos, Troilosschale 299.
— Arco di Augusto 433.
— Porta Marzia 433.
Petersburg, Ermitage, Chalzedon mit Reiher des Dexamenos von Chios 337.
— — Euphronios, Kessel mit Hetärengelage 299.
— — Griechische Elfenbeintafeln mit Ritzzeichnungen 303.
— — Kopf einer jungen Germanin 509.
— — Orestessarkophag 505.
— — Reliefbild einer Hydra von Kertsch 330.
— — Schwarzgrundige attische Gefäße, zumeist aus Kertsch 354.
— — Silbergefäß aus Nikopol 373.

Petersburg, Sammlung Stroganoff, Apollon 370.
— — Dichterreliefs 468.
Petra, Felsengräber 392. 487.
Pfahlbaukeramik 30.
Pfahlbauten 21.
Pfeilergräber 165.
Pfeilstrecker 8.
Phaistos, Palast 191. 193.
Phaleronvasen 233.
Phellos, Felsengräber 165.
Phidias 266. 280. 288. 292. 310. **312.** 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 326. 327. 328. 331. 336. 355. 356. 370. 416.
Phigalia in Arkadien, Apollontempel 282.
Philä, Ädikula 107.
— Kiosk Trajans 107. 488.
— Tempel 107.
Philiskos 401. 413.
Philokopoi auf Melos, Grundmauern bürgerlicher Wohnanlagen 193.
Philon 282. 339.
Philoxenos **346.** 347. 367.
Phradmon 313. 321.
Phyromachos 404. 407.
Pinakes 231.
Pinara, Felsengräber 165.
Pinus, Cornelius 489.
Piräus 276. 342.
— Theater 398.
Pisé-Bau 52. 112.
Platää, Tempel der Athena Areia, Wandgemälde 287.
Plautius, Novius 465.
Plinthe 224.
Plouharnel (Bretagne), Crucuno 23.
Podium 435.
Pola, Arena 477.
— Tempel der Roma und des Augustus 472.
Polibus, Publius Cipus 514.
Polydoros von Rhodos 413.
Polyeuktos 371. 372.
Polygnotos 250. **287.** 288. **289.** 290. 291. 292. 293. 295. 298. 301. 302. 335. 351. 352. 465.
Polygonalbau 198.
Polyklet (Polykleitos) der Ältere 238. 272. 313. **321.** 322. 323. 324. 357. 360. 361. 364. 374. 375. 376. 416.
— der Jüngere 321. 324. 339. 342. **373.**
Polymedes von Argos 238.
Pompeji, Altgriechischer Tempel 247.
— Amphitheater 451.
— Apollontempel 447. 472.
— Arena 477.
— Basilika 449.
— — Wände 454.
— Casa dei capitelli figurati 481. 493.
Pompeji, Casa del citarista 493.
— Casa del Fauno 454.
— Casa del Laberinto 454.
— — Wandgemälde 462. 463.
— Casa del poeta, Erotennest 496.
— Casa di Meleagro 446.
— Casa di Sallustio 454.
— Casa di Sirico 493.
— Gebäude der Eumachia, Wanddekoration 474.
— Haus der Jahrhundertfeier, Wandgemälde 496.
— Haus der Vettier 453.
— — Wandgemälde 496.
— Haus des Cäcilius Jucundus 493.
— Haus des Epidius Sabinus 453.
— Haus des Gavius Rufus, Wandmalereien 462.
— Haus des M. Caesius Blandus, Wandgemälde 463.
— Haus des M. Epidius Sabinus, Wandgemälde 494.
— Haus des M. Lucretius Fronto, Wandgemälde 496.
— Haus des M. Spurius Mesor 493.
— Isistempel 481.
— Jupitertempel 447.
— Macellum, Wandgemälde 495.
— Stabianer Thermen 451. 493.
— Tempel des Zeus Meilichios 481.
— Theater 450.
— Thermen am Forum 451.
— Villa des Diomedes, Wandmalereien 462.
— Villa Item 454.
— — Wandmalereien 462.
Pont du Gard 483.
Pontios von Athen 417.
Porinos 245.
Poros 215. 235.
Posen, Museum, Gnesensche Urne 46.
Pousthomy (Aveyron), Menhirstandbilder 36.
Pozzuoli, Arena 477.
Praeneste, s. Palestrina.
Praxias 356.
Praxiteles, der Ältere 307. 312. **320.**
— der Jüngere 346. 356. 357. 358. **361.** 362. 363. 364. 365. 368. 371. 373. 375. 407. 410. 416. 417.
Priene 400.
— Tempel der Athene Polias 340. 400.
— Theater 342. 398.
Primaporta bei Rom, Villa ad Gallinas, Wandgemälde 496.
Priscus, Attius 489.
Pronaos 214.
Propylon 214.
Prostylos 220.
Protodorische Säule 81.
Protogenes 350.
Provinzialkunst, römische 513.
Prytaneien 275.
Pseudodipteros 244.
Pseudoperipteros 279.
Pylonen 89.
Pyrgoteles 376. 389.
Pyrrhos 246.
Pythagoras von Rhegion 305. **306.** 307.
Pythios 340. 359.
Python 255. 355.

Rabirius 477.
Raffael 351. 497.
Rapport, unendlicher 518.
Reims, Museum, Cernunnus zwischen Apollo und Merkur 514.
Reliefs en creux 58.
Rembrandt 350.
Rhamnus, Nemesistempel 220. 283.
Rheneia, Museum, Galaterkopf 405.
Rhodos 276.
Rhoikos 225. 239.
Rhynchon 303.
Riesenstuben 23.
Rimini, Augustusbogen 474.
Rinnleiste 217.
Risalite 113.
Robenhausen in der Schweiz, Pfahlbauten 19. 21.
Rodez, Museum, Steine von Collorgues 36.
Rom, Aqua Marcia 446.
— Augustustempel 478.
— Bäder Konstantins 482.
— Barberinische Bibliothek, Kopien der Kalenderbilder des Chronographen von 354: 501.
— Basilica Julia 472.
— Basilika des Maxentius 483.
— Basiliken 449. 450.
— Casa di Livia, Wandgemälde 495.
— Cloaca Maxima 433. 446.
— Concordia-Tempel 472.
— Dioskuren- oder Kastortempel 436. 472.
— Drususbogen 474.
— Esquilin, Gallienusbogen 482.
— — Haus der Odysseelandschaften 454.
— Foren 449.
— Forum, Marmorschranken, Reliefs 511.
— Friedensaltar des Augustus, untere Mauerteile 518.
— Grab der Scipionen 451.
— Grabdenkmal Hadrians (Engelsburg) 479.
— Grabmal der Cäcilia Metella 452.
— Grabmal des Bibulus 452.
— Grabmal des Cestius 475.

Rom, Haus unter Santi Giovanni e Paolo, Venus- oder Bacchusfest-Wandgemälde 498.
— Kapitol, Demeter 320.
— — Reiterstandbild Mark Aurels 508. 509.
— Kapitolinisches Museum, Achilleussarg 505.
— — Alexander der Große 377.
— — Ältere Agrippina 508.
— — Aristeas und Papias, Zentauren 502.
— — Ausruhender Satyr 364.
— — Brutus 468.
— — Caligulabüste 508.
— — Decimusbüste 509.
— — Endymion-Sarkophag 505.
— — Eros und Psyche 411.
— — Libera 503.
— — Mosaiken aus der Villa Hadrians 498.
— — Pontios von Athen, Mänadentanz-Gefäß 417.
— — Prometheussarkophag 505.
— — Relief des Pan mit den drei Mädchen 321.
— — Sabina 508.
— — Sarkophag des Alexander Severus 506.
— — Säulenbasen vom Konkordiatempel in Rom 472.
— — Stehende Amazone 313.
— — Sterbender Fechter 405.
— — Taubenmosaik aus der Villa Hadrians 402.
— Kirchermuseum, Etruskische Graburnen 466.
— — Ficoronische Ciste 465.
— — Mittelitalische Hausurnen 419.
— — Schätze des Grabes Bernardini zu Cäre und des Grabes del Duce zu Vetulonia 421.
— — Zyprische Schalen 172.
— Kolosseum 469. 476.
— Konservatorenpalast, Altägäische Tonvase 232.
— — Barbarengestalten vom Sockel des Hadriantempels 509.
— — Bruchstücke von Wandmalereien aus einem Grabe des Esquilin 459.
— — Büste des Schusters Gaius Julius Helius 508.
— — Commodus als Herkules 509.
— — Commodusbüste 509.
— — Dornauszieher 304.
— — Eberjagd-Sarkophag 506.
— — Eherne Wölfin 442.
— — Esquilinische Venus 305.
— — Etruskische Kriegergestalten 441.
— — Kapitelle vom Konkordiatempel in Rom 472.
— — Kopf Konstantins des Großen 509.
Rom, Konservatorenpalast, Mark Aurel-Reliefs 512.
— — Marsyas, an einem Baume aufgehängt 414.
— — Meleagersarkophag 505.
— — Reliefs vom Arco di Portogallo 511.
— — Terrakottafries vom Esquilin 441.
— Konstantinsbogen, Laibungsreliefs 511.
— — Medaillonreliefs 511.
— Lateranmuseum, Adonissarkophag 505.
— — Akanthisierender Pflanzenrankenfries 518.
— — Athletenmosaik 499.
— — Büsten des Hateriergrabes 508.
— — Dichterrelief 468.
— — Kolossalstatue des Claudius 508.
— — Kopie nach Myrons Marsyas 307.
— — Medea-Relief 336.
— — Mithrasopfer 504.
— — Mosaikfußboden vom Aventin zu Rom 402.
— — Mosaik mit Speiseresten 499.
— — Orestessarkophag 505.
— — Pilaster vom Grabmal der Haterier 518.
— — Poseidon mit aufgestütztem Fuß 374.
— — Relief aus Quitten- und Zitronenzweigen 518.
— — Sophoklesstatue 372.
— Marmor-Rundtempel am Tiber 449.
— Marsfeld, Jupiter- und Junotempel 445.
— Museo Baracco, Basaltkopf Cäsars 507.
— — Hermes Kriophoros 307.
— Museo Gregoriano, Bronzedreifuß aus Vulci 443.
— — Etruskische Graburnen 466.
— — Etruskische Spiegel 465.
— — Exekias, Amphora mit Ajas und Achilleus beim Spiel 254.
— — Fuß eines etruskischen Kandelabers 443.
— — Krater mit Bakchos in den Armen des Hermes 302.
— — Mittelitalische Hausurnen 419. 420.
— — Ciste aus Vulci 466.
— — Zyprische Silber-Schale und Metallschilde aus Cäre 172.
— Museum der Villa Giulia, Bronzespiegel mit Menelaos und Aphrodite 465.
— — Dachterrakotten von Falerii 435.
Rom, Museum der Villa Giulia, Etruskischer Sarkophag 441.
— — Kapitell von Falerii 435.
— — Pränestinisches Bronzegefäß 466.
— — Schätze des Grabes Barberini zu Palestrina 421.
— — Tempel von Alatri 435.
— Neros Goldenes Haus 476.
— — Grotesken 497.
— Palast des Caligula 475.
— Palast Domitians 477.
— Palatin, Haus der Livia 454.
— — — Fresken 460.
— — Jo, Argos und Hermes 346.
— — Palast des Septimius Severus 482.
— — Septizonium 482.
— — Tempel der „großen Mutter" vom Berge Ida 447.
— Palazzo Braschi, Pasquino 413.
— Palazzo Chigi, Protokorinthische Kanne 231.
— Palazzo Colonna, Römische Mosaiken 498.
— Palazzo Fiano, Bruchstücke der ara pacis 509.
— Palazzo Lancelotti, Myron, Diskobolos 308.
— Palazzo Rospigliosi, Sieger mit Palme in der Hand 343.
— Palazzo Spada, Mythologische Landschaftsreliefs 501.
— — Paris, Oinone und Flußgott, Marmorrelief 468.
— Palazzo Torlonia, Hestia Giustiniani 305.
— — Leto mit ihren Kindern Apollon und Artemis 374.
— Pantheon 472. 479.
— Pons Aemilius 446.
— Pons Milvius (Ponte molle) 446.
— Rednertribüne 471.
— Santa Maria sopra Minerva, Herkules-Sarkophag 505.
— Saturntempel 436. 476.
— Säule Mark Aurels, Reliefs 512.
— Stadtmauern 432.
— Tabularium 450.
— — Gebälkstück des Vespasianstempels 476.
— — Fries- und Kranzgesimsstücke von Tiberius' Neubau des Konkordiatempels und vom Vespasianstempel 472. 517.
— Tempel am Gemüsemarkt 447. 448.
— Tempel der Faustina 480.
— Tempel der Fortuna Virilis oder der Mater matuta 448.
— Tempel der Minerva 478.
— Tempel der Minerva Medica 482. 486.

Rom, Tempel der Venus und Roma 479.
— Tempel des Jupiter auf dem Kapitol 436.
— — Tönerne Statuengruppen 441.
— Tempel des Mars Ultor 472.
— Tempel des Vespasian und Titus 476.
— — Fries 517.
— Tempel Hadrians 480.
— Tempel Trajans 479.
— Theater des Marcellus 473.
— Theater des Pompejus 450.
— Thermen des Agrippa 472.
— — Fries 517.
— Thermen des Caracalla 482. 486.
— Thermen des Diokletian 482.
— Thermen des Titus 477.
— Thermen des Trajan 478. 482.
— Thermenmuseum, Apollon 304. 313.
— — Ares Ludovisi 360. 377.
— — Athena des Antiochos 315. 416.
— — Barbarenschlacht-Sarkophag 506.
— — Bruchstücke der ara pacis 509.
— — Bruchstücke des Tempels von Colombello bei Palestrina und des Tempels von Falerii 441.
— — Dachterrakotten von Veji und Norba 435. 436.
— — Faustkämpfer 405.
— — Fresken des farnesinischen Hauses 295. 461.
— — Gallier und sein Weib 405.
— — Juno Ludovisi 365.
— — Kolossalkopf (Asklepios des Phyromachos?) 407.
— — Kopf der schlafenden Erinnys 413.
— — Kopie nach Myrons Diskuswerfer 308.
— — Mädchen von Antium 411.
— — Menelaos, Gruppe einer Abschiedsszene zwischen Mutter und Sohn 468.
— — Palatinischer Hermes 360.
— — Thronlehne der Villa Ludovisi 268.
— — Vestalin 507.
— — Wände aus dem Haus bei der Villa Farnesina 454.
— Titusbogen, Bildwerk 510.
— Trajansforum 478.
— Trajanssäule 478.
— — Reliefs 511.
— — Würfelflächen des Sockels 517.
— Triumphbogen des Septimius Severus 482.
— — Reliefs 512.
— Triumphbogen des Titus 476.
Rom, Triumphbogen Konstantins des Großen 482.
— Triumphsäule des Kaisers Marcus Aurelius 482.
— Tullianum 433.
— Vatikanische Sammlungen, Aldobrandinische Hochzeit 351. 462.
— — Antinoos-Bakchos-Standbild und Antinoos-Büste 503.
— — Aphrodite nach Praxiteles 364.
— — Apollon Kitharoedos 360.
— — Apollon Sauroktonos 364.
— — Apollon vom Belvedere 370.
— — Apollonios, Sohn des Nestor, von Athen, Herkules-Torso 416.
— — — Hermes-Antinoos 365.
— — Apoxyomenos 376.
— — Bildnis eines älteren Römers 507.
— — Bruchstücke der ara pacis 509.
— — Bruchstücke der Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos 413.
— — Dazierköpfe 509.
— — Demosthenes 371.
— — Dionysos (Sardanapal) 367.
— — Drei Chariten 305.
— — Enkrinomenos 320.
— — Eros von Centocelle 364.
— — Etruskische Tempeldachterrakotten 436.
— — Gallierkopf 405.
— — Ganymed und der Adler des Zeus 370.
— — Hellenistisches Relief des Bauern mit Kuh und Kalb 389.
— — Hera Barberini 320.
— — Hermesstandbild aus Tivoli 467.
— — Heroinen von Tor Marancio 498.
— — Juno Sospita 503.
— — Knabe mit Gans 410.
— — Kopf des jugendlichen Augustus 508.
— — Kopie nach Myrons Diskobolos 308.
— — Laokoon 413.
— — Marmor-Ariadne 410.
— — Marmorbüste des Perikles 319.
— — Mars von Todi 442.
— — Matteische Amazone 313.
— — Meleager 360.
— — Mosaiken aus der Villa Hadrians 498.
— — Nachbildung der ehernen Amazone des Polyklet 323.
— — Neptunkopf 391.
— — Nerokopf 508.
— — Nilgott 391.
— — Niobiden 366.
Rom, Vatikanische Sammlungen, Niobidensarkophag 505.
— — Odysseelandschaften vom Esquilin 459.
— — Okeanoskopf 391.
— — Platon 356.
— — Reliefs von der Antoninussäule 512.
— — Römischer Marmorkandelaber 516.
— — Sarkophag des L. Cornelius Scipio 445.
— — Sarkophag des Cornelius Scipio 506.
— — Sitzbild des Menander 371.
— — Standbild der Mutter Ramses' II. 103.
— — Standbild des alternden Kaisers Augustus 508.
— — Trauernde Penelope 305.
— — Tyche von Antiocheia 379.
— — Venus, im Bade kauernd 410.
— — Verwundete Amazone des kapitolinischen Typus 319.
— — Virgil-Kodex 501.
— — Wettläuferin 305.
— — Zeus von Otricoli 365. 369.
— — Zyprische Schilde und Schalen des Grabes Regulini-Galassi in Cäre 421.
— Vespasians Friedensforum 476.
— Vestatempel am Forum 472.
— Via latina, Gräber, Stuckdecken 497.
— Villa Albani, Äsopos 377.
— — Grabrelief 264.
— — Kore 317.
— — Orpheus- und Eurydike-Relief 336.
— — Peleus-Thetis-Sarkophag 505.
— — Polyphem und Eros 468.
— — Sokrates 377.
— — Stephanos, Marmorjüngling 304.
— Villa Borghese, Kriegergruppenreliefs 511.
— — Tanzender Faun 391.
— Villa Medici, Bruchstücke der ara pacis 509.
— — Skopasischer Kopf 360.
— Villa Negroni, Wandmalereien 498.
— Villa Pamfili, Kolumbarium, Wandgemälde 497.
Ruvo, Museum, Vase mit Bezwingung des Riesen Talos 292.

Saint Germain en Laye, Museum, Auerochs 14.
— — Auerochsjäger aus Laugerie Basse 13.
— — Cernunnus 514.
— — Dolch aus Laugerie Basse 12.

Saint Germain en Laye, Museum, Dreiköpfiger gallischer Gott 514.
— — Elfenbeinpferd aus Lourdes 12.
— — Frauenkopf der Mammutzeit 11.
— — Gallorömische Venus 514.
— — Gerätspitzen der älteren Steinzeit 17.
— — Geweihstück mit beiderseitig ausgezacktem Zierstreifen 17.
— — Grabbildnis des Trompeters Gaius Vetienus Urbicus 514.
— — Knochen aus der Grotte de Gourdan mit Antilopenkopf 14.
— — Knochennadel mit Wellen- oder Schlangenlinienornament 17.
— — Kommandostab aus Gourdan 13.
— — Kopf eines wiehernden Pferdes von Mas-d'Azil 12.
— — Nachbildung von Kresilas' sterbendem Verwundeten 319.
— — Renntiere und Lachse aus Lorthet 14.
— — Renntierstange aus Laugerie Basse mit Frau unter einem Renntier 13.
— — Renntierstange von La Madeleine mit Mann, Pferde- und Bockköpfen 13.
— — Speckstein figur einer nackten Frau 11.
— — Steinbock von Gourdan 12.
— — Steinstelen aus Limeuil 14.
— — Steinstelen mit Tierzeichnungen von Les Eyzies 14.
— — Venus von Brassempouy 11.
— — Waffenspitze aus der Madeleine mit Tierornamenten 16.
Saint Jeannet in den Seealpen, Kyklopische Stadt- und Lagermauern 35.
Saint Loup (Isère), Neolithische Wohngruben 21.
Saint Remy bei Arles, Julierdenkmal 475.
— — Jagd- und Schlachtrelief s 513.
Saint Sernin (Aveyron), Menhirstandbilder 36.
Sakkara, Grab des Mereruka, Wandgemälde 76.
— Grab des Ptah-hotep 72.
— — Wandgemälde 74. 75.
— Grab des Ti, Wandgemälde 75.
— Mastaba des Ti 67.
— Pyramiden des Onnos und Phiops' I. 70.
— Stufenpyramide 66. 68.
— Totentempel des Onnos 72.
— — Wandgemälde 73.
Saktschegözu, Hettitische Funde 160.
Salisbury in Südengland, Stonehenge 35.
Salona, s. Spalato.
Salpion von Athen 417.
Samal, s. Sendschirli.
Samarra am Tigris, Rampenturm 114.
Samos 513.
— Heraion 225. 244.
— — Säulenbasen 245.
Samothrake, Kabirentempel 396.
— Ptolemaion 394. 396.
— Rundbau der Arsinoë 396.
Sangerhausen, Gymnasialsammlung, Neolithisches Gefäß aus der Provinz Sachsen 29.
Sankt Goar, Gallischer Denkstein 430.
Sankt Petersburg, s. Petersburg.
Sardes, Erdhügelgräber 164.
— Grab des Alyattes 164.
Sardinien, Menhirs 36.
— Nuraghen 173.
Sär-i-pul, Reliefbild Kel-i-Daund 177.
Satyros 341.
Saugenes 303.
Sbeitla, Tempel des Jupiter, der Juno und der Minerva 488.
— Triumphbogen 488.
Schaffhausen, Museum, Fundstücke der Diluvialzeit 10.
— — Zierstab mit Wildesel vom Keßlerloch bei Thaingen 14.
Schalensteine 25.
Schatzfunde 38.
Schech Abd-el-Kurna, Grab des Nacht, Wandgemälde 99.
Schegrie (Südschweden), Dolmen 23.
Schneidervögel, Nesterbau 3.
Schnittverzierungen der neolithischen Keramik 29.
Schnurkeramik 28. 30.
Schule, altattische, s. helladische.
— asiatische 295. 348.
— helladische 287. 290.
— ionische, s. asiatische.
— jüngere attische 345.
— neuattische 416.
— pergamenische 404. 405.
— sikyonische 295. 343.
— thasische, s. helladische.
— thebanisch-attische 345.
— von Heliopolis 76. 82.
Schussenrieder Moor, Pfahlbauten 21.
Schwerin, Museum, Hausurne von Kiekindemark 44.
Segesta, Tempel 279.
— Theater 477.
Segni, s. Signia.
Segovia, Aquädukt 484.
Seleukos 462.
Selinunt, Heiligtum der Hera 279.
Selinunt, Mittlerer Tempel F 246.
— Südliche Tempel beider Hügel 279.
— Tempel C 220.
— Tempel D 220.
— Tempel G 247.
Sendschirli, Bit-Chilani 158. 160.
— Paläste 144. 158.
— Prachtfassade des Barrekub 158.
— Tore 157.
Serajewo, Museum, Bronzegehänge mit Pferdekopfansätzen aus Jezerine 425.
— — Neolithische Gefäße aus Butmir (Bosnien) 30.
— — Tonfiguren aus Butmir 27.
Serapion 384. 455.
Serdab 68. 78.
Sese (Sesebi), Palmensäulentempel 94.
Severus 469. 476. 513.
Side, Nymphäum 485.
Sidh, Tempelreste 392.
Sidon, Eschmuntempel 168.
Signia (Segni), Porta Saracinesca 433.
Sikyon, Theater 398.
Silanion 356.
Sima 217.
Simos 401.
Sipylos, Bildwerk am Nordabhang 159.
Situlae 422.
Siut, Felsengräber 81.
— Grab des Cheti, Wandgemälde 82.
Skarabäus 55.
Skene 273.
Skopas 307. 338. **357.** 358. 359. 360. 361. 365. 367. 368. 369. 375. 376. 409.
Skyllis 237. 256.
Soddoma 351.
Soghanlyu-Fluß, Felsengrab 162.
Soleb (Salb), Tempel 93.
Solutréen 8.
Sophilos 234.
Sosias 299.
Sosibios von Athen 417.
Sosos 402.
Sostratos 383.
Soussa in Tunis, Mosaik mit Virgil zwischen Klio und Melpomene 499.
Spalato, Diokletianspalast, Porta aurea 484.
Sparta, Rundbau der Skias 225.
— Tempel der Artemis Orthia 215.
— Tempel und Bild der Athena Chalkioikos 246.
Spiegel, etruskische 464.
Spieltrieb 2.
Spintharos von Korinth 246.
Spiral-Mäander-Keramik 29.

Spiral-Mäander-Ornamentik 32.
Stadien 274.
Starnberger See, Pfahlbauten 21.
Stasikrates 340.
Steinkisten 23.
Steinsetzungen 24.
Stelen 201.
Stephanos 468. 469.
Stichverzierungen der neolithischen Keramik 28.
Stockholm, Nationalmuseum, Bronzemesser aus Öland 41.
— — Bronzenadel 41.
— — Bronzener Zierschild 40.
— — Bronzene Tiergestalt mit Bernsteinaugen aus Schonen 42.
— — Elchknochenkamm aus Gotland 19.
— — Feuersteinmeißel aus Schonen 20.
— — Geweihstück aus Ystad mit Hindin 19.
— — Hängegefäß aus Westergotland 40.
— — Männliche Figur aus der Bronzezeit 42.
— — Messergriff aus Schonen 42.
— — Neolithisches Hängegefäß 30.
— — Schiefer-Lanzenspitze aus Norrland 20.
Stoen 275.
Straßburg, Museum, Herstellung der Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes 266.
Stratonikos 404.
Strépyien 8.
Strongylion 318.
Studius, s. Ludius.
Stuttgart, Altertumsmuseum, Schätze der schwäbischen Fürstenhügel 427.
— — Tongefäße der Hallstattzeit 426.
Styppax 318.
Südbostel in Hannover, Dolmen 23.
Sueidah, Tempelreste 392.
Sufetula, s. Sbeitla.
Sunion, Poseidontempel 283.
Susa in Oberitalien, Triumphbogen 474.
— in Persien, Empfangspalast 186.
Sylt, Dolmen 23.
Syrakus, Athena-Tempel 279.
— Theater 274.
— Zeusheiligtum 221.

Tablinum 435.
Tadmor, s. Palmyra.
Talayots 419.
Taormina, Theater 477.
Tarent, Tempel 221.
Tarquinii, s. Corneto.
Tarragona, Arena 477.
Taubach bei Weimar, Steinwerkzeuge 8.
Tauriskos von Tralles 411.
Tebessa, Minervatempel 489.
— Tor des Caracalla 489.
Tegea, Tempel der Athena Alea 338. 339.
Tegneby (Bohuslän), Felsenzeichnungen 37.
Telamonen 279.
Tell-el-Amarna, Gräber, Wandbilder 99.
— Palast 93.
— — Wand- und Fußbodengemälde 100.
— Sonnentempel 93.
— Trümmer des Palastes Amenophis' IV. 88.
Tell-Halaf, Hettitische Funde 160.
Telmessos, Felsengrabfassaden 339.
Temenos 214.
Templum in antis 214.
Teos, Dionysiostempel 397.
Tepidarium 451.
Terelik, Felsengrab 163.
Termessos in Pisidien, Tempel 485.
Termiten, Bauten 3.
Terramare 419.
Theben (Griechenland), Museum, Griechische Kalksteinstelen mit Ritzzeichnungen 303.
— (Ägypten; vgl. auch Luxor und Karnak), Ramesseum 94.
— — Koloß Ramses' II. 102.
— — Kriegsbilder 98.
— Reste des Palastes Amenophis' III. 88.
— Wandmalereien 200.
Theke 506.
Theodoros von Samos 225. 239.
Theon von Samos 351.
Thermos in Ätolien, Apollon-Tempel 216.
Thorn, Polnisches Museum, Darsluber Urne 45.
Thugga, Kapitolstempel 488.
— Triumphbogen 488.
Thurii in Unteritalien 276.
Thutmes 102.
Thymele 273.
Tiefstichkeramik 30.
Tigrisquellen, Felsenrelief 134.
Timagoras 254.
Timanthes **295.** 297. 298. 457.
Timarchides von Athen 416.
Timarchos 371.
Timgad 488.
— Haus des Sertius, Fußbodenmosaik 499.
Timomachos von Byzanz 401. 456.
Timonidas 232.
Timotheos 359. **368.** 369.
Tiryns, Burgreste 199.
— Palast, Alabasterfries aus der Vorhalle des Männersaales 200.
— Schildverzierung des alten Palastes 200.
— Wandmalereien 200.
Tivoli, Rundtempel 448.
— Tiburtustempel 448.
— Villa Hadrians 479.
Tombe a camera 421.
— a fossa 420.
— a pozzo 420.
Toreutik 387.
Torus 224.
Triclinium 452.
Trier, Amphitheater 484.
— Bäder 484.
— Basilika 484.
— Kaiserpalast 484.
— Museum, Reliefs der Grabmäler von Neumagen 514.
— Porta nigra 484.
Triglyphen 217.
Trilithen 36.
Tripoljekultur 32.
Triquetrum 430.
Trochilus 224.
Troja, Vorgeschichtliche Burg 154.
— VI, Burgreste 199.
Tropfenleistchen 217.
Trophonios 246.
Tryfa, Grabturm, Relief 165.
Tuc d'Audoubert (Ariège), Höhle, Stier-Reliefs 14.
Tuffstil 454.
Tulpenbecher 30.
Tumuli 154. 434.
Tupfenverzierungen der neolithischen Keramik 28.
Turin, Museum, Ägyptisches Totenbuch 101.
— — Granitbild Ramses' II. 103.
— — Holzstatuetten von ägyptischen Priestern und Kindern 103.
— — Satirischer Papyrus aus Ägypten 101.
— — Sitzbild Amenophis' I. 102.
— — Standbild Psammetichs I. 105.
Turmsarkophage 165.
Tusculum im Albanergebirge, Quellhaus 433.
Tychios 254.

Überlinger See, Pfahlbauten 21.
Udine 497.
Udna, s. Uthina.
Üjük, Sockelreliefs einer Palastfassade 159.
— Tor der Sphinxe 159.
Ur, Grabgewölbe 112.
Uthina, Villa der Laberii, Fußbodenmosaiken 499.

Val Fontalba am Col di Tenda, Felsenzeichnungen 37.
Van, Ruinen der alten Burg des Königs Sardur 161.
— Toprakkaleh, Tempel 161.
Veji, Campana-Grab 433.
— — Wandgemälde 437.

Verona, Arena 477.
— Gallienustor 482.
Vestibulum 452.
Vetulonia, Gräberfeld 433.
Viae 217.
Vienne, Tempel des Augustus und der Livia 483.
Villanova-Stil, jüngerer 421.
Villanova-Stufe, ältere 420.
Vitruvius 469. 471.
Vögel, Nesterbau 3.
Volcanius (Vulca) von Veji 441.
Volterra, Museum Guarnacci, Etruskische Tuffstelen 441.
— Stadttor 433.
Voluten 29.
Volutenkelch 54.
Vulca, s. Volcanius.
Vulci, Cucumella 434.
— François-Grab, Gemälde 458.
— Gräberfeld 433.
Vurva-Vasen 233.

Waldhusen bei Travemünde, Dolmen 23.
Wappenstil 118.
Wasserdörfer, steinzeitliche 21.
Wasserwogenband 40.
Webervögel, Nesterbau 3.
Wellpolster 224.
Werkstattfunde 38.
Wien, Besitz des (†) Erzherzogs Franz Ferdinand, Demosthenesкopf 372.
— Hofbibliothek, Kopien der Kalenderbilder des Chronographen von 354: 501.
— Kunsthistorisches Hofmuseum, Dolonrelief 389.
— — Friese vom Heroon von Gjölbaschi-Trysa 334.
Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum, Fuggerscher Amazonenschlachtsarkophag 392.
— — Gemma Augustea 515.
— — Hellenistische Brunnenbilder 389.
— — Ptolemäos II. und Arsinoe, alexandrinische Kamee 389.
— — Schaber aus Ephesos 324. 374.
— — Schlafgott Hypnos 367.
— — Zeus-Bronzekopf 317.
— Naturhistorisches Hofmuseum, Bronzebecken von Hallstatt und Bronzegefäße aus Ungarn 425.
— — Eimerdeckel von Hallstatt 424.
— — Eisendolch von Hallstatt 424.
— — Gefäße aus dem Laibacher Moor 31.
— — Plastische Tongebilde von Gemeinlebarn 426.
— — Situla von Kuffarn 424.
— — Urnen und Mondbilder der Hallstattzeit aus Ödenburg in Ungarn 426.
— — Venus von Willendorf 10.
— — Weibliche nackte Sitzfiguren aus der Nähe von Philippopel 27.
— Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Busiris-Vase 252.
— — Lekythos mit Totenklage 303.
— — Schalen des Duris 300.
— Sammlung Much, Gefäße aus den Pfahlbauten des Mondsees 31.
Wien, Unteres Belvedere, Mark Aurel-Reliefs aus der Bibliothek zu Ephesos 512.
Wiesbaden, Museum, Epona 514.
Winkelbandverzierung 30.
Wollishofen am Züricher See, Pfahlbau 21.
Würzburg, Museum, Amphora mit Reiterbildern 252.
— — Brygos, Jüngling und Mädchen 300.
— — Phineus-Schale 252.

Xanthos, Felsengräber 165.
— Nereidenmonument 280.
Xenophantos 354.
Xoana 235.

Zahnschnitte 225.
Zenodoras 508.
Zeuxis **295.** 296. 297. 298. 439.
Zikkurate 114.
Zisten, pränestinische 464.
Zohab unweit Sär-i-puls, Relief des Königs Anubanini 177.
Zonenbecher 29.
Zophoros 225. 281.
Zürich, Nationalmuseum, Fundstücke der Diluvialzeit 10.
— — Kalksteinplatte vom Schweizersbild 15.
— — Rentierstange mit Fisch vom Schweizersbild 14.
— — Stab mit Rentiergravierung vom Schweizersbild 14.
— — Zierstab mit Wildpferdzeichnungen vom Schweizersbild 14.
Zwergmaus, Bauten 3.
Zwickel 486.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 5300 W8 BKS
v.1 c. 1 Woermann, Karl, 1844
Geschichte der Kunst aller Zeiten und Vo
3 3125 00243 4856